CAHIERS DU CINÉMA

3 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● OCTOBRE 1956 ★ 63

JACK PALANCE fait une création inoubliable dans ATTAQUE (*Attack*), le film de Robert Aldrich tiré d'une pièce de Norman Brooks Prix de la Critique Italienne au Festival de Venise 1956 (Production The Associates and Aldrich, distribuée par les Artistes Associés).

NOTRE COUVERTURE

Georges Marchal et Simone Signoret dans **LA MORT EN CE JARDIN**, le nouveau film en Eastmancolor de Luis Bunuel, sur un scénario de lui-même, Raymond Queneau et Luis Alcoriza. Gabriel Arout, dialoguiste du film, vous entretient, page 13, des aventures de l'équipe au cœur de la jungle mexicaine. (Coproduction franco-mexicaine **DISMAGE - PRODUCCIONES TEPEYAC**, distribuée par **CINEDIS.**)

Ne manquez pas de prendre, page 36,

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

OCTOBRE 1956. TOME XI — N° 63.

SOMMAIRE

André Bazin	Palmarès vénitiens	2
Josef von Sternberg	Plus de lumière (I)	5
Gabriel Arout	En travaillant avec Luis Bunuel	13
Jean Domarchi	Le fer dans la plaie	18
Fred Carson	Becker et Lupin	29
J. Béranger, C. Bitsch, A. Martin, L. Moullet	Le Petit Journal du Cinéma	32
Louis Marcorelles	En passant par Karlovy-Vary	52
Eric Rohmer	Les lecteurs des « Cahiers » et la politique des auteurs	54
T.-M. Ramachandran	Flash sur le cinéma indien	59

Les Films

Eric Rohmer	Le Roi des Montagnes (La Charge des Tuniques bleues)	37
Jean Domarchi	Lang le Constructeur (La Cinquième Victime)	40
Jacques Siclier	Un film expérimental (Gervaise)	42
Jean Domarchi	Minnelli le Magnifique (Brigadoon)	44
Charles Bitsch	Quine hourra ! (Ma Sœur est du tonnerre)	47
Jacques Siclier	Les surprises du cabotinage (C'est arrivé à Aden)	49
Jean-Yves Goute	Saluer Melville ? (Bob le Flambeur)	51

Films sortis à Paris du 28 août au 11 septembre 61

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

Directeur-gérant : L. Keigel.

Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile.

PALMARÈS

VÉNITIENS

Palmarès de la XVII[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique

1. — Le Jury de la XVII[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique a l''honneur de présenter son rapport sur les films choisis par la Commission Artistique et remercie la Direction de l'occasion qui lui a été donnée d'exprimer son jugement sur un choix d'œuvres cinématographiques de si haut intérêt.

2. — Au cours des discussions qui se sont succédé ces derniers jours, le Jury a été unanime, dans une atmosphère extrêmement cordiale, à s'efforcer d'aboutir à une décision digne de la haute mission esthétique de la Mostra de Venise.

3. — Même si le Jury se doit de reconnaître que dans deux ou trois cas son attente a été déçue, il exprime sa satisfaction pour le niveau estimable des films qui lui ont été présentés et qui ont permis au public d'apprécier une fois de plus les innombrables possibilités de l'art du film.

4. — Tenant à rendre tout spécialement hommage à la haute valeur spirituelle des films japonais, le Jury se souvient qu'il doit l'une des plus belles émotions de cette Mostra à certaines images offertes par le grand metteur en scène Mizoguchi, dans la dernière œuvre de sa vie.

5. — Il formule des vœux pour que les promesses contenues dans L'OGRE D'ATHENES trouvent dans le cinéma grec l'occasion de s'épanouir.

6. — Il n'est pas resté insensible au fait que la verve satyrique du CAPITAINE DE KOPENICK soutenue par la performance de l'acteur Heinz Rühmann, ait apporté à cette Mostra un de ses rares moments de gaieté.

7. — Il a pu apprécier dans la sélection italienne la grande beauté photographique du film IMPERO DEL SOLE et retrouver l'éblouissante maîtrise d'interprétation de Anna Magnani.

8. — Il est heureux que le cinéma américain ait pu être représenté par des personnalités comme Nicholas Ray et Robert Aldrich, dont les noms se sont affirmés dans les récentes années à l'avant-garde de la production de Hollywood.

9. — Il a été également très intéressé par la passionnante originalité du film mexicain TORERO, qui par l'intégration de documents d'actualité renouvelle les perspectives du réalisme cinématographique.

10. — Il a eu le plaisir de saluer dans la GARNISON IMMORTELLE à la fois la grande tradition plastique du cinéma soviétique en la personne de l'opérateur Tissé et la découverte d'un nouveau talent, en celle du réalisateur Agranenko, quoique le film ait surtout retenu son attention par la simplicité profondément humaine de l'interprétation.

11. — Il exprime ensuite sa grande satisfaction à l'égard du choix des deux films français, qui ont particulièrement contribué, par la qualité de la mise en scène et de l'interprétation, au prestige artistique de la XVII[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique.

12. — Le Jury a été heureux de voir confirmé par CALABUCH et CALLE MAYOR les grands progrès du cinéma espagnol.

13. — Finalement les deux films qui ont retenu l'attention du Jury dans ses ultimes délibérations sont LA HARPE DE BIRMANIE et CALLE MAYOR. Il a admiré que le réalisateur japonais ait su exprimer si remarquablement par la noblesse des images le conflit d'une vocation métaphysique avec le douloureux appel des sentiments humains. Mais la maîtrise technique alliée à la sincérité morale de Juan Bardem ne l'ont pas moins impressionné.

Cependant même les exceptionnelles qualités de ces deux films ne lui ont pas paru suffisamment décisives. En conséquence soucieux de ne donner cette année la récompense suprême qu'à une œuvre d'inspiration neuve et que les qualités esthétiques imposeraient indiscutablement comme un chef-d'œuvre, le Jury a décidé de ne pas attribuer pour 1956 le Lion d'or de la Mostra de Venise.

14. — En revanche le Jury n'a eu que l'embarras du choix pour l'attribution des Coupes Volpi. Il n'a pas été déçu par les talents déjà célèbres et consacrés. Néanmoins sa décision unanime pour la meilleure interprétation masculine est allée à Bourvil pour la fraîcheur et les contrastes de son rôle dans la TRAVERSEE DE PARIS.

Quant aux actrices tout en tenant à rendre un hommage particulier à l'interprétation si sensible de Betsy Blair dans CALLE MAYOR, le Jury unanime voulant saluer l'épanouissement d'un magnifique et vrai talent, attribue la Coupe Volpi pour la meilleure interprétation féminine à Maria Schell dans GERVAISE.

La grande presse s'est bornée à faire état des deux coupes Volpi et de l'absence de Lion d'Or au Palmarès de Venise. On l'excuse un peu de n'avoir tenu compte que du jugement en négligeant les attendus. Ceux-ci en font pourtant juridiquement partie et les commentaires du jury peuvent bien après tout valoir ceux des journalistes. La longueur de cette déclaration préliminaire lue par Luchino Visconti ne traduit pas d'ailleurs que l'embarras des jurés, elle était impliquée par le nouveau règlement du Festival qui prévoyait que chacun des films présentés repartirait avec une mention explicite du jury justifiant sa sélection. Il ne faut pas oublier en effet que dans les perspectives de la nouvelle formule le choix de la commission artistique constitue déjà par lui-même un palmarès.

Plutôt qu'une suite de phrases aimables les jurés ont préféré proposer au public un petit rapport organisé qui aurait d'abord sur les mentions indépendantes l'avantage de marquer avec plus de souplesse les hiérarchies et les nuances et qui permettrait au surplus en l'occurrence d'expliquer pourquoi et dans quel esprit le Lion d'Or n'était pas attribué.

Encore une fois cet exposé des motifs ne précède pas le Palmarès, il en fait organiquement et réglementairement partie. Nous le reproduisons donc intégralement.

Précisons que le texte ci-dessus n'est pas la traduction du texte italien lu par Visconti au nom du Jury. C'est au contraire la version italienne qui fut traduite du français lequel fait donc office de version originale. Pour des raisons à la fois théo-

riques et pratiques le jury discuta en effet à partir d'une première rédaction en langue française. Ce processus explique les légères différences qu'on pourrait relever entre le texte officiel ci-dessus et celui par exemple qui fut reproduit le lendemain dans le bulletin du Festival édité par les soins du FILM FRANÇAIS et de CINEMONDE. C'est qu'il s'agissait visiblement d'une retraduction en français du discours italien.

Un mot encore. René Clément remercia amèrement au micro la FIPRESCI pour le Prix de la Critique Internationale qui avait permis d'entendre prononcer dans ce Festival le nom de *Gervaise*. Cette flèche de Parthe était malheureusement justifiée par le fait que les applaudissements ayant éclaté sur le nom de Maria Schell, Visconti ne put prononcer ou faire entendre celui du film. Or on voudra bien faire au jury ce crédit qu'il n'avait pas par pur hasard pris soin de terminer ce discours précisément par un titre de film. Mais il eut dû prévoir ce qui s'est produit et tourner sa phrase de telle sorte que le mot *Gervaise* précédât celui de l'interprète ! On ne saurait penser à tout !

André BAZIN.

Nous rappelons qu'ont été attribués également :

— Le Prix de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique à *Gervaise* de René Clément et *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem.
— Le Prix de la Critique Italienne à *Attack* de Robert Aldrich.
— Le Prix de l'Office Catholique du Cinéma à *Calabuch* de Luis Garcia Berlanga.
— Le Prix de San Giorgio à *La Harpe de Birmanie* de Kon Ichikawa.

Nous avons demandé à quelques confrères leur palmarès idéal. Voici à qui auraient dû être décernés le Lion d'Or et les deux Coupes Volpi selon :

— Lindsay ANDERSON : *La Harpe de Birmanie* et *Torero* de Carlos Velo, Machiko Kyo pour *La Rue de la Honte*, Luis Procuna pour *Torero*.
— Jannick ARBOIS : *Attack*, Betsy Blair pour *Calle Mayor*, Bourvil.
— R.M. ARLAUD : *Calle Mayor*, Maria Schell. François Périer pour *Gervaise*.
— M. BENEDICK : *Gervaise*, Maria Schell, Jack Palance pour *Attack*.
— Maurice BESSY : *Calabuch* et *La Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara, Maria Schell, Bourvil.
— Louis CHAUVET : pas de Lion d'Or (un faible pour *La Traversée de Paris* et *Calabuch*), Maria Schell, Bourvil.
— Jean DOMARCHI : *Derrière le Miroir* de Nicholas Ray, Maria Schell, Jack Palance.
— Denis MARION : *Calle Mayor*, Maria Schell, Bourvil.
— Jacqueline MICHEL : *Gervaise*, Betsy Blair, Luis Procuna.
— G. MOSCOWITZ : *Torero* et *Calabuch*, Betsy Blair, Bourvil.
— France ROCHE : *Attack*, Betsy Blair, François Périer.
— Jean-Louis TALLENAY : *Torero*, Betsy Blair, Bourvil.
— François TRUFFAUT : *Attack*, Maria Schell, James Mason pour *Derrière le Miroir*.

PLUS DE LUMIÈRE

par
Josef von Sternberg

Josef von Sternberg à l'époque de *L'Ange Bleu.*

Michel-Ange, alors qu'il exposait à l'un de ses amis le nombre de corrections et de retouches qu'il avait fait subir à une statue, se vit rétorquer : « Ce sont des bagatelles. » — « C'est possible », *répondit le sculpteur,* « mais rappelez-vous que des bagatelles font la perfection et la perfection n'est pas une bagatelle ».

I

« Que *la lumière soit, et la lumière fut !* » Dieu fut le premier électricien. Avant la lumière était le néant. La lumière fut le sommet de la création. Puis, d'après la Bible, vint un sommet moins élevé — la création de l'homme.

Il y eut aussi Prométhée qui déroba une torche au chariot du soleil pour porter la lumière aux hommes, inversant ainsi, selon les Grecs, l'ordre de la création biblique. Pour avoir volé la propriété des dieux, il fut enchaîné au Mont Caucase et son foie devint la proie des vautours (et, de ce jour, les cameramen sont gens bilieux).

La lumière est signe de feu, de chaleur, de vie. Sans lumière rien n'existe. Le tombeau est le domaine des ténèbres.

N.D.L.R. — *Plus de Lumière* est extrait d'un livre de Josef von Sternberg à paraître prochainement.

Clive Brook et Evelyn Brent dans *Underworld* (*Les Nuits de Chicago*), 1927.

Les derniers mots du grand poète allemand Gœthe furent : « *Mehr Licht* ». Il avait profondément pensé la vie et en avait parlé mieux que la plupart des hommes, mais quand ses yeux s'obscurcirent, il ne trouva que deux mots pour exprimer toute sa pensée : plus de lumière. Sans lumière rien n'existe.

L'œil-caméra

L'histoire de la lumière est l'histoire de la vie, et l'œil humain fut la première caméra. Il est conçu comme un objectif, et l'image que nous voyons est renversée comme dans une caméra — mais redressée par le cerveau. Il fallut à l'homme des millions d'années pour inventer une surface sensible qui capte suffisamment vite l'effet de la lumière et quelques années encore pour ajouter une image à l'autre et transformer la persistance rétinienne en phénomène cinématographique.

De chaque objet, à un moment privilégié, la lumière peut dévoiler la beauté dans toute sa splendeur. Et ceci nous conduit au domaine de l'artiste. La tâche et le devoir de l'artiste ne sont pas tant de piéger ce qu'il peut percevoir, mais ce qu'enrichissent son imagination et son adresse, quel que soit le sujet donné. Nous devons apprendre à contempler et à créer avec l'œil et non pas avec la caméra.

La caméra n'est qu'un accessoire et sert principalement à cadrer, à inclure ou à exclure. A l'intérieur du cadre l'artiste organise ce qu'il désire nous montrer — au-delà du cadre, il place ce qu'il considère comme sans intérêt pour nous. Savoir se servir de la caméra est important, mais il est plus important de savoir se servir de l'œil. Sans lumière, nous ne pouvons ni voir ni photographier. Par conséquent savoir ce que signifie la lumière est le premier pas vers la découverte de ce que signifie la photographie.

George Bancroft (à gauche) et Betty Compson dans *The Docks of New York* (*Les Damnés de l'Océan*), 1928.

Mystère et clarté

Toute lumière part d'un point où elle a le plus d'éclat et s'égare dans une direction jusqu'à perdre toute sa force. Elle peut aller en droite ligne, contourner, s'infléchir, se réfléchir et transpercer ; elle peut être concentrée ou dispersée, attisée ou éteinte. Où elle n'est plus, ce sont les ténèbres, et où elle commmence se trouve son foyer. Le trajet des rayons de ce foyer central aux avant-postes des ténèbres est la dramatique aventure de la lumière.

L'ombre est mystère et la lumière clarté. L'ombre cache, la lumière révèle (savoir quoi révéler, quoi cacher, et dans quelle mesure, tout le travail de l'artiste tient dans cette formule). Toute lumière apporte son ombre, et quand nous voyons une ombre, nous savons qu'il doit y avoir une lumière. L'ombre d'Alexandre le Grand se porta sur Diogène lorsque le conquérant demanda au pauvre homme vivant dans un tonneau d'exprimer son plus cher désir, et la réponse fut : « *Retire-toi de mon soleil.* » Cette réponse ne signifie pas que Diogène désirait du soleil, puisqu'il essayait de parvenir à l'enviable état où l'on ne désire plus rien, mais qu'il était irrité par cette ombre qui n'avait pas de sens.

Le soleil est la plus éclatante lumière que nous connaissions. Il ne cesse jamais de darder ses rayons. Lorsque la terre nous détourne de lui, nous ne voyons les planètes que parce qu'il brille encore. Cette énorme source de lumière ne tient jamais en place et ses diverses positions s'appellent *jour* et *nuit*, *aurore* et *crépuscule*. Entre la terre et le soleil se trouve l'atmosphère. L'atmosphère est un voile, une trame diffusante ; quand elle est trop ténue, le soleil devient destructif, quand elle est trop dense, il perd sa puissance. Une atmosphère dense amassée et façonnée par les

Betty Compson et George Bancroft dans *The Docks of New York.*

vents prend le nom de nuage et, lorsqu'un nuage intercepte le soleil, la terre devient terne. Le but de ce paragraphe n'est pas de répéter ce que tout enfant connaît, mais rappeler que l'angle sous lequel arrive la lumière et le milieu qu'elle doit traverser déterminent, en grande partie, l'aspect d'un objet.

La lumière a donc une source, une direction et un point où ses forces la trahissent, et toute lumière projette une ombre. Si vous choisissez n'importe quel objet et placez une lumière n'importe où, vous êtes un photographe ; mais si vous parvenez à plonger l'objet dans le drame toujours changeant des rayons et des ombres, vous êtes peut-être un bon photographe. La chambre noire, la lentille et l'argent sensible ne sont que détails.

Plus vous utilisez de sources de lumières, plus vous devez être compétent. Des lumières peuvent se compléter ou se contrarier l'une l'autre — ou remplir l'une et l'autre les mêmes fonctions, ce qui est pire, car les rayons ne créent plus alors la beauté, mais la confusion. Quand vous apprenez la photographie, commencez avec une lumière ; si vous domptez cette unique lumière, toutes les autres le sont du même coup.

Une place au soleil

Le cinématographe commença par se servir d'une seule lumière, la lumière du soleil ; et il suivit le soleil jusqu'en Californie, où il brillait avec le plus d'éclat et le plus d'assiduité — et où il est maintenant le moins utilisé. Cela semble paradoxal,

Philip Holmes dans *An American Tragedy*, 1931.

mais n'est pas sans motif. Les premiers studios furent abondamment vitrés pour permettre au soleil d'y pénétrer. Ceux qui avaient bâti ces maisons de verre se croyaient capables comme Josué de commander au soleil de s'arrêter. Mais le soleil, indifférent à l'homme et à ses problèmes, poursuivait sa course, et, petit à petit, les vitres furent couvertes de peinture noire et le soleil banni, pour céder la place à un soleil créé par les mains de l'homme, qui pouvait se mouvoir ou s'arrêter sur commande. Les premières lampes, au mercure, étaient faibles et vacillantes, mais leur éclat se stabilisa, leur puissance décupla, jusqu'à l'invention de l'arc électrique qui reçut cette fois le surnom de « soleil ». Sa puissance égale à celle de millions de bougies allumées, ses effets aveuglants, donnèrent à l'inventeur la possibilité d'imiter la puissance du soleil, au photographe celle d'imiter ses effets.

La leçon des peintres

Il y a loin de l'imitation à l'art, même si l'on imite la nature. Nous le savons tous d'une manière ou d'une autre. Lorsqu'une fleur artificielle orne le chapeau d'une jeune fille, celle-ci dira : « *Hein, n'a-t-elle pas l'air d'être vraie !* », mais offrez à cette même donzelle une branche de cerisier en fleur et elle s'exclamera : « *Elle est aussi belle que si elle était peinte.* »

Les peintres nous ont appris comment voir et quoi regarder. Comme, il y a quelque temps, je débattais cette question avec Erich-Maria Remarque, il me dit :

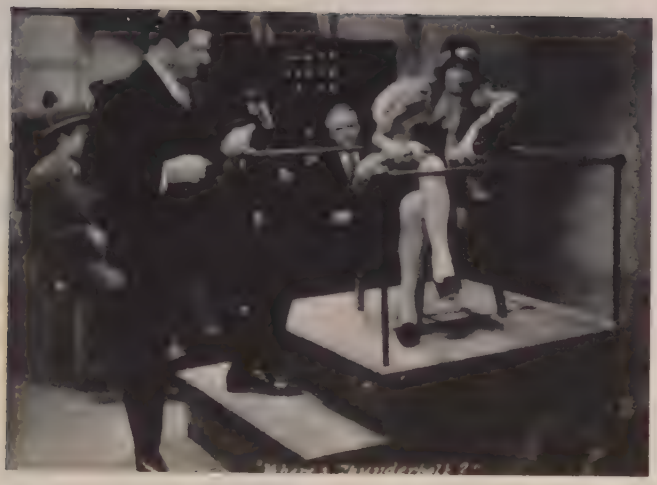
The Case of Lena Smith, 1929.

« *Chaque fois que je trouve un peintre en train de travailler au milieu d'un paysage merveilleux, je sais que c'est un mauvais peintre.* » Cela prouve que le peintre est jugé sur d'autres critères que le choix de son sujet. Cézanne aimait peindre des paysages banals, tôt le matin, bien avant que les autres peintres aient pris leur petit déjeuner, parce que la lumière arrivait alors sous un bon angle ; mais il aimait surtout peindre des pommes, une pendule, des vêtements ou un crâne : quelque chose d'immobile qu'il pouvait examiner et placer sous la lumière la plus favorable, la mieux contrôlable.

Les grands peintres, qui ont magnifiquement dit tout ce que la littérature avait négligé, ont fait remarquer avec une insistance éloquente que le sujet, bien qu'il puisse révéler l'état d'esprit du peintre, est secondaire par rapport au traitement.

Ils ont peint tout ce qu'ils pouvaient voir et tout ce qu'ils pouvaient imaginer, sans se limiter au seul être humain. Ils ont peint des voiliers, des montagnes, des nuages et des fleurs, mais aussi la carcasse d'un bœuf, et, quel que soit le sujet traité, nous avons appris à découvrir la valeur qu'ils lui conféraient — à condition bien sûr d'avoir le souci de pénétrer leur univers. L'un nous enseigna à voir les arbres, un autre l'intérieur d'une chambre, un troisième de la neige sale sur de vieilles masures, ils nous enseignèrent à trouver la beauté dans la crucifixion, dans un lavoir, dans une autopsie, dans une orgie et dans un corps laid, et dans un visage apparemment laid.

Le pouvoir du peintre sur le corps et le visage de l'homme est, sans conteste, terrifiant. N'étant pas, comme nous, obligé de le faire se mouvoir, il peut modeler l'attitude, l'expression jusqu'à complète satisfaction et ennoblir son sujet pour l'éternité. Léonard donne au sourire de sa Mona Lisa une impénétrabilité qui peut durer aussi longtemps que notre vieille Terre. Renoir travaille les chairs jusqu'à ce que, selon ses dires, elles soient assez tentantes pour lui donner l'envie d'y mordre. Rubens peint les femmes qu'il désire étreindre, Raphaël crée les madones qu'il souhaite adorer et Michel-Ange taille dans la pierre, jette sur la toile les êtres auxquels il aimerait ressembler, et tous les peintres peuplent leur univers de leurs préoccupa-



Thunderbolt (*La Râfle*), 1930.

tions majeures — quand bien même il s'agirait du flanc d'un vieux mur peint par Utrillo ou d'un clown de Rouault et que cette préoccupation majeure n'apparaîtrait pas instantanément.

L'artiste loue ou glorifie, invente en toute liberté quand il ne trouve rien, proteste ou détruit ce qu'il déteste, mais il n'œuvre jamais sans mobile.

Le monde de la lumière

Un artiste peut être photographe — et le photographe peut être un artiste. Mais dans ce cas, on le juge comme tel et il doit se soumettre aux canons de l'art. N'être que photographe n'implique pas forcément que l'on sache comment photographier.

Ceux qui reproduisent purement et simplement ce qu'ils voient ont aussi leur utilité, et le cadrage, l'angle, le moment qu'ils choisissent pour appuyer sur le déclencheur sont également révélateurs ; eux aussi sont qualifiés pour être photographes ; mais pour l'artiste le sujet n'est qu'un détail : ce qu'il en pense, voilà l'important.

Le monde dans lequel l'artiste se meut est le monde de la lumière, uniquement le monde de la lumière. La lumière a profondément modifié l'imagination de tous les hommes, bien que certains y soient plus sensibles que d'autres. Et la lumière ne modifie pas seulement des hommes, mais des races entières, la qualité des paysages, la vie extérieure et secrète de tout une région.

Même les villes ont chacune leur lumière. La lumière de Paris et la lumière de Londres sont différentes, la lumière californienne n'a aucun rapport avec la lumière islandaise. Le beau ou le mauvais temps modifient aussi la lumière : qu'il pleuve ou qu'il neige, elle se décompose, se reflète. La lumière n'agit que lorsqu'elle frappe un objet, mais l'atmosphère n'est-elle pas aussi en quelque sorte un solide ? Les propriétés de la lumière sont bien visibles quand l'atmosphère se condense en brouillard, et, pour un œil sensible, elles le sont autant dans l'atmosphère la plus ténue : l'air lui-même peut être incandescent.

Même le plus ignorant des photographes est conscient de la lumière, bien qu'il puisse mal l'utiliser et que le résultat soit désastreux. Une fable raconte que, peu avant la naissance de Gutenberg, quelque niais construisit un hôtel de ville dans une petite bourgade d'Allemagne et oublia de le pourvoir de fenêtres : là-dessus, on créa une brigade de porteurs de seaux qui tentèrent avec leurs récipients de jeter de la lumière dans ce sombre bâtiment ; quand ils constatèrent leur échec, ils se munirent de sacs, coupèrent les rayons du soleil avec des ciseaux, ficelèrent les sacs et essayèrent ensuite de vider la lumière à l'intérieur de l'édifice. Ces méthodes sont assez proches de la méthode habituellement utilisée en photographie où lumière et espace sont mis en conserve et gâchés en pure perte.

Nous voyons en rapports de lumière et notre travail est reproduit en rapports de lumière ; il nous parle par ces rapports, bien qu'il soit souvent jugé en rapports d'ombre. Mais permettez-moi d'arrêter une seconde ce discours sur la lumière et descendez avec moi dans le domaine de l'ombre — dans les enfers de notre univers un peu spécial.

Josef von STERNBERG.

(à suivre.)

(Traduit de l'anglais par Charles Bitsch. Reproduit avec les autorisations de *Sight and Sound* et de Josef von Sternberg).

Gary Cooper dans *Morocco* (*Cœurs Brûlés*), 1930.

EN TRAVAILLANT AVEC LUIS BUNUEL

Le revolver du starter semble avoir remplacé pour Bunuel le porte-voix de nos ancêtres.

par Gabriel Arout

POUR bien des gens de ma génération, précisons, pour ceux à développement tardif, car il n'est pas tellement notre aîné — mais lui était un précoce — Bunuel a été un des Dieux de notre jeunesse. Bunuel..., *Le Chien Andalou*..., *L'âge d'Or*... On se le montrait aux terrasses de Montparnasse, comme on se montrait aussi Breton, Picasso, Aragon ou à celle des « Deux Magots » Giraudoux et Saint-Exupéry.

Nous étions avides de grands hommes, de chefs de file, de ceux qui s'opposaient, qui faisaient une trouée. Le vent d'Amérique n'avait pas encore poussé jusqu'à nous le goût de la vedette publicitaire. Nous nous intéressions davantage aux visages qu'aux potins.

On était heureux de se trouver à une table voisine d'un de ces groupes, dont chaque personnage était quelqu'un, avait éclairé pour nous la vie d'une lumière personnelle ou indiqué un chemin qui n'était pas battu.

On écoutait avec curiosité la voix rauque de Bunuel, son rire qui retroussait à demi une lèvre malicieuse sur de grandes dents voraces, on le regardait rouler sur le monde ses gros yeux de caméléon.

Bref nous ne demandions qu'à aimer et nous l'aimions. Cette époque d'entre deux guerres était l'époque des générosités, des curiosités, des espoirs, des tentations. Nous étions séparés, comme au couteau, de toutes les générations précédentes, tout ce que nous aimions était nouveau, révolutionnaire, choquait ou déconcertait. Et pour voguer sur cette mer démontée, nous avions grand besoin de capitaines courageux.

Tout ceci est-il trop long pour dire combien j'étais heureux, ému, de collaborer au film *La Mort en ce Jardin* sous la direction de Luis Bunuel ?

NOTRE première rencontre fut décevante. Abruti par un voyage de trente heures, qui était mon premier vol, préoccupé surtout d'informer ma femme de mon arrivée, et peut-être déjà saisi par cette angoisse de l'altitude, qui durant quelques jours bouleverse l'équilibre des voyageurs arrivant à Mexico, je portais tour à tour un regard vague sur les visages amis venus m'accueillir à l'aérodrome, Simone Signoret, Michel Piccoli, Mage Père et Fils, Oscar Dancigers ; je ne savais où donner de la tête.

Bunuel me trouva sec et indifférent. Ceci ne l'empêcha pas de m'accueillir dès le lendemain, avec son collaborateur habituel Luis Alcoriza, de la façon la plus affable et la plus chaleureuse.

TROIS jours après nous partions, flanqués de Fitzgerald le décorateur, pour la jungle de Catemaco.

Il y a dans la virilité des hommes un côté enfantin auquel les femmes, dit-on, sont très sensibles. J'y suis sensible également.

Chez Bunuel, cet antiguerrier, cela se manifestait par un goût prononcé de la panoplie, de l'équipement, du harnachement, des armes blanches comme des armes à feu. Il fallait le voir, coiffé de son casque colonial, le revolver à la ceinture et machette au flanc, lourdement botté, sa chemise kaki échancrée généreusement sur une poitrine velue. Tel il partait chaque jour pour ses repérages.

Durant le voyage il nous avait littéralement terrorisés par la description minutieuse, voluptueuse même, des innombrables périls que nous allions affronter. Périls insidieux. Il ne s'agissait pas de se retrouver nez à nez avec un tigre ou un rhinocéros solitaire ou un troupeau d'éléphants, non, à l'entendre, le moindre pas, la moindre gorgée recelait un danger mortel, la moindre respiration risquait d'être la dernière.

Il se délectait à nous anéantir à l'avance, nous fixant d'un œil lucide et sans pitié, il nous préparait soigneusement à *La Mort en ce Jardin*.

« *Monsieur Arout...* » et une lueur joyeusement féroce passait dans son regard... « *Je sais que vous êtes un sportif, vous aimez nager... Le lac de Catemaco est très beau, malheureusement...* » Ici défilaient les innombrables microbes filtrants qui s'insinuaient dans les veines, les carrapatos qui se glissaient sous la peau, les tiques qui plongeaient avec avidité leur tête crochue dans notre chair, cette tête qu'il ne fallait à aucun prix séparer de son corps en essayant de l'arracher sinon c'était la gangrène assurée... « *Au cours de mon dernier voyage ici, on m'a montré un homme amputé de la jambe... à cause des tiques...* » Les scorpions pullulaient, les serpents, du gota-corral au boa, en passant par la vipère heurtante, sifflaient dans les herbes, les amibes foisonnaient dans chaque goutte d'eau. « *Regardez ce pauvre X... et vous n'aurez pas besoin qu'il vous parle de la virulence des amibes* » et là-dessus Bunuel sortait de sa poche revolver un flacon plat rempli de gin. C'était l'heure sacrée de l'apéritif, la plus belle heure du jour, celle qu'il fallait attendre, qu'il fallait mériter.

Oh ! oui, mériter, car sur le plan travail, Bunuel était intraitable. Il fallait être prêt à toute heure et en toutes circonstances ; à six heures du matin au bord du lac, à midi dans la brousse, au crépuscule dans sa chambre. Mais ces exigences avaient toujours un tel caractère d'amicale évidence que des questions de préséances ou de convenances personnelles auraient paru ridicules.

Michèle Girardon et Georges Marchal, au cours d'une pause, prennent un café sans amibes avec Luis Bunuel.

D'AILLEURS il nous surveillait jalousement. Il nous avait laissés à regret, Alcoriza et moi, seuls à Catemaco, étant lui-même obligé de se transporter pour les premières prises de vues du film à Casamoloapan.

Mais à peine y étions-nous arrivés à notre tour, quatre jours plus tard, qu'il déclarait, satisfait, non sans avoir examiné d'un œil inquisiteur nos visages pâles : « *Vous n'êtes pas bronzés, je suis content, ça veut dire que vous êtes restés à travailler au lieu de sacrifier au ski nautique... Mais je me demande ce que vous avez bien pu faire comme travail...* » se corrigeait-il aussitôt avec un grand rire.

A CASA MOLOAPAN, dans ce grand hôtel ultra-moderne, construit presque entièrement en cubes de verre, muni des derniers perfectionnements techniques : réfrigérateurs, air conditionné, piscine à eau courante, rien ne fonctionnait même pas les douches, rien, sauf la machine automatique à disque dont les jeunes gens indigènes usaient avec générosité, sans pitié pour nos oreilles de l'aube à... l'aube. Un disque en particulier, très affectionné des mélomanes locaux, déchirait spécialement les tympans de Bunuel. Ce disque « *Poco pelo* », pourquoi ne pas le nommer, lui fut offert cérémonieusement à la fin du tournage par l'équipe technique mexicaine, qui ne manquait pas de malice.

MAIS c'est dans la jungle avoisinant le lac de Catemaco que fut tournée la majorité des extérieurs du film.

Nous étions logés dans d'agréables bungalows alignés dans un grand jardin exotique, au bord du lac. A cent mètres autour, la forêt touffue à perte de vue. Dans le jardin, se livraient parfois des batailles nocturnes à coup de mangues (pas encore mûres) Charles Vanel, toujours gamin, et Michel Piccoli, encore loin de sa maturité, en étaient les principaux instigateurs. Mais il faut bien dire que la toute jeune et belle Michèle Girardon leur tenait la dragée haute.

Georges Marchal et Simone Signoret dans *La Mort en ce Jardin*, de Luis Bunuel.

UNE passion commune pour les bêtes sauvages servit de trait d'union pour de fort amicales relations entre Georges Marchal et moi. Rien n'échappait à son œil vigilant. C'est lui qui, en grand secret, nous conduisit un jour, Julien Duprez et moi, vers un buisson épais où un long petit bec pointait entre les feuilles. Quelques instants plus tard, la couveuse s'étant envolée, il nous fit voir dans un nid plus petit qu'une boîte d'allumettes, deux petites perles, les œufs de l'oiseau-mouche. C'est lui aussi qui, d'un maître coup de pistolet, abattit un boa gobernador juché à plus de dix mètres dans un arbre. Les jours de repos il pêchait ou chassait avec quelques camarades de l'équipe mexicaine, nous ravitaillant en poissons exquis et en... curiosités.

CE fut ainsi qu'un jour il me fit hommage d'un « gavilan ».

C'était un bel oiseau de proie, pas tout à fait adulte mais portant tout son plumage. Il avait été quelque peu bousculé lors de sa prise et durant le transport dans un sac au fond de la jeep. Peut-être d'ailleurs était-il déjà blessé avant sa capture. En tout cas il arriva en piteux état, traînant une aile sans force.

Recueilli et soigné assidument, il retrouva de l'énergie et le goût de vivre, s'amadoua quelque peu jusqu'à supporter quelques caresses et après avoir, durant notre séjour, accaparé l'attention des enfants et des adultes, retrouva à notre départ sa liberté, traînant toujours une aile insuffisamment guérie, mais l'œil farouche et déterminé à se faire respecter selon la loi de la jungle.

TANDIS que Simone Signoret explorait avec passion les inextricables bazars des petits pays environnants, un petit groupe amical, sous la direction de notre assistant Dossia Mage, parcourait en jeep, par des chemins plus que cahoteux et mal aisés, à travers ravins et torrents, des régions plus sauvages, parfois désertiques, parfois luxuriantes et des villages indiens, dont les enfants nus prenaient la jeep d'assaut avec une joyeuse intrépidité.

DANS sa pièce *Nina*, André Roussin parle de cette heure mystérieuse où l'homme, brusquement, le front barré d'une ride « *pense au Mexique* »..., à l'aventure, à l'évasion...

Eh bien, quoique la terre mexicaine nous eût tous accueillis avec chaleur et amitié, c'est vers la France que se tournaient les regards de notre équipe des couples fidèles.

Seul favorisé, j'ai pu me faire rejoindre par ma femme, mais Simone Signoret attendait avec impatience (ah ! la peste mexicaine ! les lettres de Yves Montand, Georges Marchal nous faisait part des exploits cynegetiques de Dany Robin, Michel Piccoli parlait d'une voix voilée de Eleonore Hirt et de sa petite fille. Dessia Mage assurait que la production manquait d'une secrétaire — sa femme ; jusqu'à la script qui tournait vers Aix en Provence un regard nostalgique.

Et comment en pouvait-il être autrement, alors que nous étions sous la coupe de Bunuel le subversif, mari fidèle de longue date et père de famille patriarcal.

J'AI eu la joie de rester auprès de Luis Bunuel tout au long de la réalisation du film. Et plus particulièrement le dernier mois de studio. Je manque de connaissances et de terminologie pour parler techniquement de tout ce qu'il m'a fait apprendre et comprendre en le regardant faire. Mais ce qui m'a surtout frappé chez lui, c'est cette sécurité, cette certitude dans le choix, sa façon de savoir et de vouloir.

Cette certitude, on la retrouve aussi dans sa manière de parler le français, qu'il possède d'ailleurs fort bien, mais qui n'est tout de même pas sa langue maternelle. Or Bunuel ne se satisfait jamais d'un terme ou d'un sens à peu près. Chaque fois qu'il cherche à nous faire toucher du doigt une idée, il trouve toujours le mot précis, juste, savoureux, exhaustif, qui lui vient avec le poids d'un monolithe. C'est ainsi que le vrai artiste fait comprendre et aimer ce qu'il aime.

Gabriel AROUT.

Principaux textes sur Luis Bunuel publiés dans les "Cahiers du Cinéma"

N° 2 : Le film justifie les moyens (*Los Olvidados*), par Lo Duca.

N° 7 : Une fonction de constat, par Pierre Kast.
A la recherche de Luis Bunuel, par Jean Grémillon, Jean Castanier, Eli Lotar, L. Vines et Pierre Prévert.
Par-delà la victime (*Los Olvidados*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 8 : Lettre à Pierre Kast, par Georges Sadoul.

N° 13 : La foi qui sauve (*Subida al Cielo*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 20 : Soleils de Bunuel (*Subida al Cielo* et *Suzana*), par Michel Dorsday.

N° 28 : Dialogue (*El Bruto*), par Michel Dorsday.

N° 32 : Lettre de New York (*Les Aventures de Robinson Crusoé* et *El*), par Herman G. Weinberg.

N° 36 : Entretien avec Luis Bunuel, par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze.

N° 37 : Du révolutionnaire au moraliste (*El*), par Michel Dorsday.
Post-scriptum sur *El*, par Jacques Doniol-Valcroze.
Billet I (*Un Chien Andalou*), par Jacques Audiberti.

N° 38 : Fiers comme des hommes (*Les Aventures de Robinson Crusoë*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 40 : Venise 1954 (*Les Aventures de Robinson Crusoë*), par Jean-José Richer.

N° 41 : Lettre de New York (*Les Hauts de Hurlevent*), par Herman G. Weinberg.

N° 56 : A Mexico avec Bunuel, par Emmanuel Robles.

N° 59 : La Photo du Mois (*La Mort en ce Jardin*), par Jacques Doniol-Valcroze.

N° 60 : Seul le cristal... (*Cela s'appelle l'Aurore*), par André S. Labarthe.

LE FER DANS LA PLAIE

par

Jean Domarchi

Faut-il brûler « Kafka » ? On se souvient peut-être de l'enquête menée par l'hebdomadaire progressiste *Action* (aujourd'hui défunt) sur le rôle néfaste de l'auteur de la *Métamorphose* dans la littérature contemporaine. On dénonçait à l'envi son influence « délétère », la signification « petite bourgeoise » et « contre-révolutionnaire » de son œuvre, son nihilisme destructeur. Le procès qu'on lui intentait ne visait qu'à le renvoyer (avec Dostoïevsky et quelques autres) dans l'enfer où doivent griller les « ennemis » du peuple. Kafka, ce symbole de la pourriture bourgeoise devait mourir une seconde fois. Cela se passait, sauf erreur, il y a un peu plus de dix ans. L'autodafé a fait long feu, Kafka reste bien vivant et un grand événement a ébranlé le monde : la dénonciation de la « tyrannie stalinienne » par Khrouchtchev. Un personnage nouveau vient de naître, bien plus passionnant que tous les héros de romans soviétiques, un monstre dont nous avions perdu l'habitude depuis l'antiquité, une sorte de Protée qui combinerait la duplicité de Tibère, l'humour noir de Néron, l'exhibitionnisme de Commode et la férocité de Constantin. Oui, Staline c'était bien cela et pourtant comme il était bon de se prosterner devant lui. On ne pouvait, non plus que le soleil, le regarder en face car il était Dieu sur terre, père et pasteur des peuples. Il était celui qui sait et dont la parole est loi. Faut-il, parce qu'on vous l'ordonne, renoncer à adorer « les délices du genre humain » ? Autant demander à un opiomane de renoncer à sa drogue sans préavis. Staline était pour les intellectuels communistes un admirable prétexte. Leurs consciences coupables trouvaient en lui un sauveur. On pouvait sous son égide se laver de cette déchéance originelle, l'inutilité, et se muer, l'esprit apaisé, en bureaucrate corvéable à merci. Pourquoi se priverait-on du plaisir d'expier une malédiction essentielle ? Il ne sera pas dit que sur un simple mot d'ordre il faille renoncer à cette volupté majeure, qui est la volonté d'anéantissement.

Critiques marxiste et stalinienne

Mais pourquoi cet exorde ? Que viennent faire Staline et Kafka dans une revue telle que celle-ci ? J'avais un moment pensé que l'offensive de déstalinisation ferait circuler un courant d'air frais dans les publications communistes et que les miasmes étouffants et stérilisants du conformisme se dissiperaient. J'avais pensé que nos catholiques à rebours (je veux dire les intellectuels communistes) se convertiraient à l'esprit critique et adopteraient à l'égard des produits de la civilisation bourgeoise une attitude plus conforme à l'esprit même du matérialisme dialectique et exempte donc de toute religiosité. Quel besoin est, quand on dispose d'une méthode de réflexion aussi efficace que le marxisme, de dénigrer et refuser tout ce qui n'est pas marqué au sceau de la plus stricte orthodoxie ? Ne peut-on se payer le luxe de la sérénité ? Il m'a fallu, hélas, déchanter. Loin d'aboutir à un assouplissement idéologique c'est, depuis le fameux discours de Khrouchtchev, à un raidissement que nous assistons. Je n'en veux pour preuve que l'accession de Garaudy au Bureau Politique du P. C. Faut-il s'en étonner ? Je ne crois pas, car si l'esprit d'orthodoxie et d'intolérance triomphe c'est qu'aucun des membres de l'*intelligentsia* stalinienne n'a pris le matérialisme historique et dialectique de Marx au sérieux. Ce sont peut-être de parfaits communistes et sûrement d'exécrables marxistes. Il ne suffit pas de faire une génuflexion devant le portrait de Marx si l'on méconnaît l'inspiration profonde qui anime des œuvres telles que *Misère de la Philosophie* ou le *Capital*. Je mets au défi quiconque de me citer une seule critique d'art ou de cinéma faite réellement d'un point de vue matérialiste dialectique. Je puis en revanche apporter la preuve de l'esprit réactionnaire qui anime nos staliniens, tout particulièrement en matière de cinéma où l'absence radicale de réflexion matérialiste dialectique se fait par trop sentir. Il ne suffit pas en effet de traîner dans la boue un film américain *parce qu'américain* (en se payant le luxe une fois tous les dix ans d'une

Dans l'une des dernières scènes du *Grand Couteau*, de Robert Aldrich, autour de la vedette Charlie Castle (Jack Palance) sont réunis sa femme (Ida Lupino), son impresario (Everett Sloane), le public-relation Smiley Coy (Wendell Corey) et le producteur Stanley Hoff (Rod Steiger).

petite exception) pour faire œuvre de critique marxiste. Pas davantage de porter aux nues le dernier Yves Allégret ou Le Chanois. Moins encore d'exalter tous les films soviétiques *parce que soviétiques*.

Je prétends même qu'il y a plus de chances d'être fidèle à la véritable inspiration du marxisme en adoptant l'attitude inverse et, précisément, les derniers films des cinéastes américains que nous aimons m'en fournissent un trop bel exemple pour que je ne le saisisse au vol. Que l'on ne crie pas au paradoxe et surtout que l'on ne me taxe pas d'illogisme. J'ai encore une fois trop d'exemples présents à l'esprit pour être impressionné par les sarcasmes et les sourires de pitié. Pour un marxiste, bien des films américains sont pain béni et s'ils n'existaient pas il faudrait les inventer. Je demeure même persuadé que Marx aurait salué *la Comtesse aux pieds nus* comme il a salué en son temps *La Comédie Humaine* et que tel western d'Anthony Mann ne l'aurait pas moins passionné que *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Nos staliniens préférent eux brûler le cinéma américain, comme ils avaient brûlé Kafka au nom de « l'optimisme prolétarien ». Or Hawks, Mankiewicz, Aldrich, Welles, Hitchcock, Minnelli, Lang sont bien plus représentatifs des contradictions du système capitaliste que ne le sont Biberman ou chez nous Daquin ou Allégret. C'est cela que je m'efforcerai de montrer dans le cours de cet article, mais il me faut auparavant démonter le mécanisme de la critique cinématographique stalinienne.

Les critiques staliniens utilisent un schéma *ne varietur*, basé sur les trois postulats suivants :

1° *le postulat « manichéen » :* est bien ce qui est soviétique, mal ce qui est américain. Je note toutefois une entorse délibérée à ce postulat : le cinéma français, bien que bourgeois, a droit à toutes les complaisances ;

Le Cuirassé Potemkine, de S.M. Eisenstein.

2° *le postulat sociologique* : le seul critère valable d'appréciation d'un film est son contenu *social*. Est bon ce qui exalte le travail et les luttes de la classe ouvrière, ce qui décrit (sur le mode attendri ou éducateur) sa vie quotidienne. Est bon aussi ce qui dénonce la pourriture de la classe possédante. Est mauvais tout le reste (*id est* : est taxé de formalisme au nom du réalisme révolutionnaire). On déterminera donc la valeur d'un film en fonction de son *contenu de classe* ;

3° *le postulat politique* (le plus important) : est bon tout ce qui correspond à la ligne politique du parti, mauvais tout ce qui s'en écarte ou l'ignore. Le jugement esthétique est donc subordonné à un simple critère d'opportunité tactique, d'où la mise à l'index d'un film qui ne contribuera pas à aider le Parti dans sa tâche de lutte contre la bourgeoisie et d'éducation de la classe ouvrière.

Optimisme, réalisme, moralisme, opportunité, voilà donc les quatre articles de la critique stalinienne. Il est trop facile de montrer l'incohérence de ce nouvel « art poétique ». Contradiction d'abord entre le postulat I et le postulat II. Faire à tout coup l'éloge d'un film soviétique c'est renoncer à un point de vue de classe, puisque certains films de l'ère stalienne faisaient l'apologie des généraux tsaristes au nom de l'idéal patriotique et ridiculisaient la France et la Révolution Française (je pense à un certain *Souvarov* de détestable mémoire). Condamner d'autre part un film américain par principe, c'est s'interdire d'en déterminer le contenu de classe qui, pour être implicite, n'en existe pas moins. Mais n'anticipons pas. Il y a, de plus, contradiction entre le postulat II et le postulat III, car le réalisme révolutionnaire de tel film peut ne pas coïncider du tout avec les objectifs politiques du moment. Il n'y a en tout cas aucune nécessité qu'il en soit ainsi. En l'état actuel des choses, je ne vois aucune possibilité : a) de démontrer le bien-fondé de ces postulats autrement que sur la base d'une acceptation aveugle ; b) d'obéir à l'un d'entre eux sans *ipso facto* déroger aux deux autres.

Le Lapin, aquarelle d'Albert Dürer.

Réalisme révolutionnaire

Ce qui est très grave en effet, ce n'est pas d'adhérer à un impératif critique quelconque, c'est de se condamner à l'incohérence perpétuelle. Il serait bon d'autre part, puisque l'on se réclame d'un point de vue esthétique de classe, de définir une fois pour toute la classe sociale. Or Marx lui-même a, comme on sait, hésité entre une division bi-partite des classes (capitalistes et prolétaires) et une division tri-partite (capitalistes, prolétaires et propriétaires fonciers). Il n'est pas possible, si l'on n'a pas une idée claire et distincte de la classe sociale, de raisonner sérieusement en termes de contenu de classe. D'où les difficultés qui se présentent toutes les fois que l'on essaie de définir le réalisme révolutionnaire. La définition la plus fréquente de ce concept central de l'esthétique marxiste ne brille pas par sa précision. Serait conforme au réalisme révolutionnaire toute œuvre qui décrirait les luttes d'un prolétariat contre les exploiteurs, féodaux ou capitalistes. Et l'on cite à juste titre les chefs-d'œuvre d'Eisenstein et de Poudovkine, pour mieux ridiculiser ensuite le cinéma américain.

Je crains bien qu'il n'y ait à la base de tout ceci une équivoque grave. La dénomination même de réalisme révolutionnaire est contradictoire car le réalisme suppose précisément une objectivité dans la manière de voir et de décrire que la révolution exclut. Un artiste révolutionnaire *choisit* la cause du prolétariat et renonce à la sérénité lucide du narrateur réaliste. S'il réussit son œuvre (film, tableau, poème, peu importe) celle-ci prend place de plein droit dans le *genre épique*. Or, depuis quand a-t-on vu une œuvre épique se réclamer du réalisme autrement que par la précision du détail ? On est frappé de la rigueur clinique avec laquelle Homère décrit les blessures des combattants de l'*Iliade*. A-t-on le droit pour autant de qualifier Homère de réaliste ? Il ne l'est pas plus qu'Eisenstein, et, en voyant *Alexandre Nevsky* ou *Ivan le Terrible* (et plus encore *Le Cuirassé Potemkine*), je ne songe guère à le traiter de réaliste.

Le miroir aux alouettes

On connaît la célèbre définition donnée par Saint-Réal, et reprise par Stendhal, du roman : « *Un miroir que l'on promène le long du chemin.* » Elle pourrait convenir à l'esthétique réaliste toute entière et correspondrait bien à cette exactitude impartiale dont je parlais à l'instant, à ce refus de se prononcer pour ou contre quelque chose ou quelqu'un. Si l'on accepte cette définition, à quelle œuvre correspondra-t-elle exactement ? Je doute si Stendhal, Balzac et Flaubert, très à la mode chez nos progressistes, ont écrit des romans qui remplissent ce programme. C'est que le réalisme est un miroir aux alouettes, un mythe que fort heureusement nos auteurs se sont bien gardés de prendre à la lettre. Aucun écrivain, aucun cinéaste digne de ce nom n'a pu autrement qu'en apparence lui rester fidèle, puisque l'essence du réalisme est étrangère à l'art. Envisagé en toute rigueur le programme réaliste tel que Saint-Réal le conçoit aboutirait à présenter en vrac au lecteur ou au spectateur un certain nombre de *comportements* qu'il lui laisserait le soin d'expliquer. Il n'est pas permis en effet d'orienter le miroir dans une direction ou dans une autre, et si un moraliste, un romancier ou un cinéaste bourgeois n'a pu jusqu'ici tenir cette gageure (bien qu'il soit consciemment ou inconsciemment du côté des privilégiés), on voit mal commment un artiste révolutionnaire dont l'œuvre postule la *destruction de tout un monde* y parviendrait.

Le réalisme en art n'existe pas, à moins de l'entendre dans un sens nettement limité (on parlera par exemple du réalisme des idées, ou du réalisme psychologique ou du réalisme de la couleur locale). Mais je doute si nos esthéticiens l'accepteraient sérieusement pour leur. Il est vrai qu'ils font fête à des films d'Autant-Lara, d'Allégret ou de Grémillon qui n'ont retenu le réalisme que dans son acception la moins périlleuse, mais je suppose qu'il s'agit là d'une simple question d'opportunité politique. De toute manière, ils trahissent l'idéal qu'ils entendent défendre en louant de tels produits. Je sais très bien en écrivant ceci que je vais à contre-courant d'une tendance profonde du mouvement ouvrier toutes les fois qu'il a pris position sur les questions artistiques ; il est fasciné par le souci de retrouver partout et toujours la condition prolétarienne dans l'œuvre d'art. Que la description d'une vie d'ouvrier, ou de l'activité d'une usine ne soit pas incompatible avec l'art, j'en suis pleinement convaincu. La peinture depuis le XVI[e] siècle apporte un nombre incalculable de preuves, qui ne s'est pas lassée de nous montrer des humbles et des déshérités de toute nature. Mais il s'agit en l'espèce d'un réalisme tout à fait théorique, puisque ce qui est laid dans la vie est beau lorsqu'on le contemple dans une salle de musée. La fidélité, la précision du peintre conspirent à situer son tableau aux antipodes de la réalité.

C'est toute l'histoire du lapin d'Albert Dürer. Qui songe à s'extasier devant un lapin réel et qui ne s'émerveillé devant le lapin de Dürer ou le crabe du même peintre ? Qu'une aquarelle puisse dénaturer la réalité au point de nous faire admirer ce qui dans la nature n'est qu'objet d'indifférence, voire de dégoût, c'est le paradoxe de l'art « réaliste », en fait le mystère de l'art tout court. Je dirai donc à nos esthéticiens staliniens : dépeignez des ouvriers autant que vous voudrez, mais si vous fournissez un simple *duplicatum* de la réalité, il y a peu de chances que l'art y trouve son compte. En cinéma comme ailleurs, l'antinomie entre le réel et le rêve, entre la réalité et la vérité est la source inépuisable de toute création artistique.

J'écrivais plus haut que la notion même de réalisme révolutionnaire est contradictoire : j'ajouterais volontiers qu'il y a non seulement contradiction d'un terme à l'autre (c'est-à-dire entre réalisme et révolution) mais à l'intérieur du concept de réalisme lui-même (puisqu'il n'existe *partiellement* en art qu'à la condition de se nier). Dans son sens authentique (celui de Saint-Réal), il exclut l'univers artistique (l'objectivité est une qualité étrangère à l'art) ; dans son sens limité (celui où le prennent d'ordinaire les critiques littéraires ou les critiques d'art), il prête à contradiction. Il faut donc que l'artiste soit suffisamment conscient de ces contradictions pour les surmonter et être ainsi, comme le disait Hegel, « *dans l'élément de la Vérité* ».

Le péché d'abstraction

Je pense que les développements qui précèdent ont suffisamment fait sentir que l'on ne peut aborder convenablement les problèmes d'esthétique qu'en se forgeant une mentalité dialectique. Il n'est pas interdit d'utiliser des notions telles que « réalisme révolutionnaire », « art des masses », « optimisme prolétarien », à condition d'en faire apparaître le côté trompeur et illusoire. Dès que l'on examine d'un peu près l'une quelconque de ces notions, on fait naître une « nichée de contradictions » qui doivent nous rendre sceptiques quant à l'emploi habituel de ces termes. J'irai plus loin. Parler du contenu de classe d'un roman ou d'un film, c'est mon-

trer que l'on est totalement étranger à l'esprit même de la dialectique et, surtout, de la dialectique matérialiste et historique. C'est en effet isoler arbitrairement un élément de réalité au détriment de tous les autres. Négliger la complexité d'une œuvre pour ne retenir que son seul contenu de classe, c'est se refuser précisément à en analyser les forces contradictoires qui l'ont fait naître. Que reste-t-il par exemple des *Possédés* de Dostoïevsky (cette œuvre « répugnante mais géniale », suivant le mot de Lénine quand on se borne à déterminer son contenu de classe ? On découvre qu'elle est liée à une idéologie contre-révolutionnaire sans se rendre compte qu'elle illustre les conflits qui opposaient les membres de *l'intelligentsia* russe des années 1860 tels que Dostoïevsky les a vécus. Peu importe que le romancier ait résolu l'opposition de la science et de la foi au profit de cette dernière. Ce qui intéresse le marxiste, c'est ce conflit même et, derrière lui, les contradictions internes de la société tsariste dont il est le reflet, tronqué sans doute, mais singulièrement révélateur. Encore une fois se borner au simple contenu de classe, c'est commettre le péché impardonnable pour un marxiste *d'abstraction*. L'art en fait, dans la mesure où il vit de conflits, de tensions, d'oppositions irréductibles, d'aspirations contradictoires, est dialectique dans son essence même. Que ces tensions reflètent et *reproduisent symboliquement* les contradictions de la société, qu'elles dépendent pour une part des conflits de classe qui la déchirent : je songerais moins que personne à le nier. Ce que je demande à nos staliniens c'est de faire honneur à la pensée dont ils se réclament et qu'ils trahissent si délibérément, ils devraient ce qu'ils ne font jamais : déterminer les *médiations* par lesquelles on passe du monde réel (défini par des rapports *déterminés* de production et un état *déterminé* des forces productives) au monde imaginaire du romancier, du peintre ou du cinéaste.

Ces médiations sont complexes, je le veux bien, mais c'est leur analyse précise qui permet de montrer dans quelle mesure *Splendeur et Misère des Courtisanes* est à la fois la reproduction *aliénée* et authentique de la société française sous la Monarchie de Juillet, mais aussi l'expression d'un tragique dépassant de beaucoup les conditions matérielles et sociales qui régissaient la France bourgeoise du temps de Louis-Philippe. Le tragique c'est celui de l'*aliénation* et on pourrait par exemple dire, sans exagération, que toute la *Comédie Humaine* est une phénoménologie de la conscience aliénée. Que ces mots empruntés au jargon philosophique ne fassent pas trembler le lecteur, car ils recouvrent des réalités assez simples et les caractérisent de manière très commode. Je vais du reste en donner une explication forcément sommaire, et donc infidèle, et, si j'en fais état, c'est uniquement pour justifier mon propos (selon lequel le cinéma américain est justiciable de part en part d'une réflexion dialectique) et non pour transformer les *Cahiers* en une annexe de la *Revue de Métaphysique et de Morale* ou de la *Revue Internationale de Philosophie*.

« Le long et dur chemin »

C'est à Hegel que l'on doit l'introduction de l'aliénation dans le vocabulaire philosophique. On sait peut-être que dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel voulait décrire le « *long et dur chemin* » par lequel la conscience doit passer avant d'accéder au savoir absolu. Elle revêt avant d'y parvenir une série de « *formes* » ou de « *figures* », chacune de ces formes réalisant un type d'expérience où la conscience découvre à chaque fois que ce qu'elle prenait pour vérité n'était qu'illusion. Il faut donc dépasser le moment abstrait où la conscience de soi cherchant à accéder à un idéal inaccessible et se situer au niveau de l'*esprit*, dans lequel le *monde* comme *raison réalisée* ne s'oppose plus à la conscience de soi (1). La première figure d'une phénoménologie proprement historique sera l'*esprit immédiat* ou le règne de la « *belle vie éthique* », où se réalise « *l'unité du soi et de la substance* », c'est-à-dire de la singularité (le soi comme caractère éthique) et de l'universel (la substance comme essence universelle). Mais le moment de la vie éthique ne peut subsister et la cité grecque qui l'incarne est déchirée par une scission entre la loi humaine (l'universel) et la loi divine (le singulier). Il n'est en effet pas possible de concilier les exigences des lois politiques et sociales et celles de la famille et du culte réservé aux morts. A Créon défenseur de l'ordre public, expression de la volonté commune des citoyens, s'oppose Antigone qui représente les droits du clan. La tragédie naît ainsi du conflit du droit contre le droit et ce conflit est insoluble. La cité grecque représentait donc aux yeux de Hegel, comme de Gœthe ou de Hölderlin, un monde harmonieux, une terre qu'il fallait, suivant l'expression de Gœthe, « *découvrir avec les yeux de l'âme* ». (« *Das Land der Griechen mit der Seele suchen.* »)

(1) Hegel vient justement d'analyser les formes ultimes de la conscience empirique dans lesquelles celle-ci se découvre comme raison. Le Soi, dont il est question dans les chapitres sur l'Esprit, est le sujet engagé dans une communauté historique et l'aliénation est la *perte* du sujet dans l'objet.

Toutefois cette harmonie ne saurait être pour Hegel qu'éphémère et c'est dans la tragédie grecque (Sophocle et Eschyle) que s'expriment justement les contradictions du monde grec classique conçu comme « esprit immédiat ». Au premier monde de l'esprit succédera donc le monde de *l'aliénation* et de *la culture*, monde déchiré, divisé, où l'esprit devient étranger à lui-même. Au moment de l'opposition *implicite*, où le Soi s'exprime naïvement et contradictoirement comme singularité et universalité de la vie éthique, succède le moment où le Soi aliène sa certitude immédiate et devait par cette aliénation même substance. Mais du même coup cette substance lui devient étrangère. Si par la culture il avait accédé à l'Universel, le *contenu* même de cette substance universelle lui échappe progressivement : la vie éthique avec laquelle il coïncidait spontanément et naïvement lui apparaît, maintenant qu'il se l'est appropriée, comme une réalité extrêmement opaque, le monde est devenu le « négatif de la conscience de soi ». En aliénant son être naturel le Soi est devenu non seulement étranger au monde qu'il s'est approprié mais étranger à soi.

Essayons maintenant d'exprimer en langage ordinaire ce que Hegel exprime dans le langage philosophique. Nous dirons : en reniant l'état de nature, en se *civilisant*, l'homme a sans doute acquis une puissance plus grande mais ce monde qu'il pensait dominer lui échappe ; il se transforme en une réalité *objective* extérieure à ceux-mêmes qui l'ont conçue et donc oppressive. L'Etat et la Richesse, qui sont des produits de l'activité humaine, deviennent autant de réalités hostiles parce qu'étrangères, des entités littéralement indifférentes. L'Etat et la Richesse définissent deux moments d'une dialectique qui est précisément celle de la conscience aliénée. Le noble qui primitivement considérait comme un honneur de servir l'Etat n'en attend plus ensuite, au moment même où l'Etat devient universel et abstrait (la monarchie absolue), que des avantages matériels, des pensions et des titres. Au sentiment de l'honneur succède la flatterie, car il n'est pas d'autre moyen d'obtenir ces avantages que de faire sa cour au roi. *A la conscience noble s'oppose la conscience vile. En échangeant son honneur contre de l'argent, la conscience s'approprie l'Etat* puisqu'il est de l'essence même du pouvoir de l'Etat de récompenser ses serviteurs, de rémunérer ses fonctionnaires. Mais, ce faisant, *elle le nie*, puisqu'elle n'en retient qu'une apparence matérielle *l'argent*. Au pouvoir de l'Etat succédera donc le pouvoir de l'argent, à l'obéissance au Souverain, la soumission à la Richesse. En s'aliénant dans et par la flatterie, la conscience se rend étrangère l'Etat, dont elle s'incorpore la substance mais dont elle ramène la signification universelle et abstraite à un simple moi singulier (le Monarque Absolu), ravalé au rang de pur dispensateur des grâces. Du même coup elle s'aliène elle-même dans une *chose*, l'argent, négation de l'Etat, et dans l'anonymat de la vie économique. La richesse devient ici l'universel, qui transforme les relations humaines en des relations *objectives* et abstraites, en des rapports d'objets à objets.

L'offre et la demande

Marx connaissait très bien cette dialectique de l'aliénation et de la culture. Il a d'ailleurs donné de la *Phénoménologie de l'Esprit* un commentaire génial dans son *Manuscrit Economique-Philosophique* de 1844. Il lui apparaissait toutefois que Hegel n'avait pas réalisé le dépassement effectif de l'aliénation bourgeoise. Ce dépassement en effet est, chez Hegel, pur dépassement *spéculatif*, le savoir absolu, lequel ne supprime qu'idéologiquement l'aliénation et est donc lui-même aliénation. C'est que, pour Marx, on ne saurait surmonter le monde de la richesse par une pure activité spirituelle, fût-elle celle du « *pur savoir de soi par soi* ». Pourquoi ? Parce que la dialectique de la Richesse et de l'Etat n'est pas l'expression d'une dialectique de la conscience de soi mais bien la reproduction *idéale* d'une dialectique réelle : celle de la société marchande et plus particulièrement de la société capitaliste. Aussi Marx remplace-t-il la notion idéaliste d'aliénation *(Entfremdung)* par la notion matérialiste de réification *(Verdinglichung)*. Dans la société capitaliste en effet, les rapports personnels deviennent des rapports d'objets à objets, d'acheteurs à vendeurs. Tout s'échange, tout a un prix : l'amour, l'intelligence, la dignité, etc... Au code de la soumission et de l'honneur de la société féodale fait place la loi de l'offre et de la demande de la société capitaliste. C'est le règne du fétichisme de la marchandise ou encore de l'abstraction universelle, et il est bien évident que si l'on conçoit l'histoire non plus comme l'histoire de l'esprit, mais bien comme l'histoire réelle des rapports de production et d'échange, la seule manière de supprimer l'aliénation réelle (la réification) c'est de détruire effectivement ces rapports par une activité pratique (la révolution) et non idéalement par le savoir absolu.

Le matérialisme dialectique et historique de Marx a consisté donc à concevoir l'histoire humaine comme histoire naturelle des rapports matériels de production de consommation et d'échange. A la phénoménologie hegelienne qui décrivait le devenir comme « *le calvaire de l'histoire sans lequel l'esprit serait solitude sans vie* » succède l'histoire de l'exploitation de

Dans *Les Ensorcelés*, de Vincente Minnelli, Lana Turner assiste à la mort de Gilbert Roland sous les yeux du producteur Kirk Douglas et du metteur en scène Leo G. Carroll (à l'extrême-droite).

l'homme par l'homme à laquelle seule peut mettre fin la société sans classe. Mais le déroulement de cette perpétuelle oppression et la lutte contre cette oppression, on ne peut les comprendre que dialectiquement. Le monde capitaliste étant le monde de l'abstraction absolue et universelle, il s'agit de substituer à la dialectique de l'esprit la dialectique du capital et d'étudier les métamorphoses du capital comme Hegel avait étudié les métamorphoses de l'esprit. D'où le caractère ésotérique et abstrait du *Capital*, aussi énigmatique et incohérent pour un lecteur non initié que la *Phénoménologie* de Hegel.

Je prie encore une fois le lecteur d'excuser ce développement aride, mais il était indispensable d'avoir un aperçu du rôle que joue le concept d'aliénation et de la version matérialiste que Marx en a donné dès le premier chapitre du *Capital*.

Hollywood, microcosme

Je puis maintenant, si le lecteur a eu la patience de me suivre jusque-là (ce dont je n'oserais jurer !) dire en quoi, selon moi, réside l'originalité essentielle des films des grands metteurs en scène américains. *Ils ont été plus ou moins consciemment obsédés par le caractère « réifié » de la société américaine.* Ils ont tous plus ou moins tenté de rendre à l'écran *la déchéance* de l'homme américain. Ils ont en conséquence fait apparaître le côté mystificateur de l'*american way of life* et dénoncé avec une violence extrême le fétichisme de l'argent. Ils nous ont montré l'homme traqué, cerné par les exigences de la réussite, du gain, de l'ascension sociale, de la défense des intérêts acquis. Et la nostalgie de la pureté, de l'authenticité (osons risquer ce mot malgré l'emploi douteux qu'en a fait Montherlant) qui anime les plus grands d'entre eux n'est que l'envers de cette critique passionnée ou ironique de la bonne conscience américaine, mercantilisée à l'extrême.

J'ajouterai encore ceci ; c'est au moment où il semble que leur propos soit le plus éloigné d'une préoccupation sociale quelconque que leur critique va le plus loin, qu'elle touche le nerf sensible de ce nouveau Léviathan qu'est la société capitaliste américaine.

Veut-on maintenant des preuves ? En premier lieu, tout un groupe de films qui ont de près ou de loin Hollywood comme centre d'intérêt : *The bad and the beautiful (Les Ensorcelés)* de Minnelli, *A Star is born (Une étoile est née)* de Cukor, *The barefoot Contessa (La Comtesse aux pieds nus)* de Mankiewicz, *The big Knife (Le Grand Couteau)* de Robert Aldrich. En second lieu, une partie importante de l'œuvre de Welles : *Citizen Kane* et *The Lady from Shanghaï ;* de Hawks : *Monkey business (Chérie, je me sens rajeunir), Gentlemen prefer blondes ;* de Fritz Lang : *While the City sleeps (La Cinquième Victime)*, d'Hitchcock, particulièrement l'extraordinaire *Strangers on a Train (L'Inconnu du Nord-Express).* Malgré *l'apparente diversité* de leurs scénarios, ces films traitent tous du même sujet : l'impossibilité, dans l'état actuel des choses, d'une morale effective et authentique, ou, si l'on préfère : *l'incompatibilité de la morale* (autre que celle de la force publique) *et de la société capitaliste.* Si la commission d'enquête hollywoodienne avait été intelligente, ce sont les metteurs en scène que je viens de nommer qui se seraient vu retirer leur permis de travail et non des metteurs en scène estimables certes, mais infiniment moins dangereux, tels que Dassin, Losey ou Berry.

A côté de ces destructeurs, qui n'auraient sûrement pas échappés au feu de l'inquisition espagnole, combien peu nocifs m'apparaissent Kazan, Stevens, Benedek pour ne rien dire des D. Mann.

Il vaut la peine, je pense, d'entrer dans le détail. Ce n'est pas un hasard si Hollywood et les activités qui s'y donnent cours ont été si souvent étudiés par les metteurs en scène américains. D'abord pour une raison qui saute aux yeux : nos auteurs savent de quoi ils parlent, ils connaissent mieux que personne la situation souvent peu enviable de réalisateur dans la hiérarchie hollywoodienne (cf. Harry Dawes dans *La Comtesse aux pieds nus).* Ils ont eu tout le temps de démonter les rouages de cette société qui semble s'acheminer vers le régime des castes. D'où leur manque total d'indulgence et la cruauté qui ressort de leur peinture d'autant plus implacable qu'elle se refuse l'outrance, l'emphase.

Ensuite parce qu'Hollywood est un microcosme qui reproduit, grossies mille fois, les tares de la société américaine. C'est du capitalisme à la puissance n, la manifestation d'une monstrueuse excroissance du « *cauchemar climatisé* » dont parle H. Miller chaque fois qu'il fait allusion à l'Amérique. Minnelli lui-même, le « précieux » Minnelli, aura éprouvé un mouvement d'humeur, et ce mouvement d'humeur s'est traduit par le magistral *The bad and the beautiful,* ce film si négligé et dont je m'accuserai toujours de n'avoir compris le sens que si tardivement. Il s'agit, on s'en souvient, d'un producteur qui finit par lasser tout son monde par ses exigences, par cette manière de traiter ses collaborateurs les plus proches et les plus chers comme des objets, en fonction de leur utilité du moment. Est-il à blâmer ? Oui et non, mais comme on va le voir il ne s'agit pas d'une réponse de normand. Sans doute paye-t-il d'exemple, c'est dans toute la force du terme un « promoteur », un découvreur, et en ce sens est-il estimable, mais si Minnelli laisse planer un doute sur le sort qui l'attend (on ne saura jamais si oui ou non il est rappelé à Hollywood après son exil), c'est peut-être que sa responsabilité est très atténuée. Il semble bien, et la peinture très incisive de notre auteur le laisse entendre, que ce soit le système qui soit responsable et qu'après tout notre producteur ne fasse qu'appliquer des *règles du jeu inhumaines,* lesquelles, par-delà Hollywood, concernent l'Amérique tout entière. Minnelli, en admirable moraliste, dénonce une facticité essentielle des milieux hollywoodiens et, ce dont je lui sais le plus gré, avec infiniment de doigté et de finesse. Qui aurait cru que Minnelli (qui sans doute tomberait des nues si on le lui disait) rejoint le philosophe existentialiste Martin Heidegger, lorsque ce dernier décrit dans *L'Etre et le Temps* l'existence du « on », c'est-à-dire de l'individu à qui toute authenticité est étrangère. Ici nos staliniens rugissent. Heidegger le fasciste ! Ils oublient seulement qu'en l'espèce Heidegger se borne à traduire purement et simplement dans son « analytique existentielle » les descriptions de Hegel et de Marx.

C'est cette dénonciation de facticité que l'on retrouve en plus amer dans *The Big Knife* et *Kiss me deadly* d'Aldrich, sur lesquels on me pardonnera d'être bref. Je noterai seulement que l'aliénation, ou la réification, atteint chez certains personnages un point tel que le simple respect de la vie d'autrui n'a pour eux *aucun sens.* C'est en toute tranquillité, sans sourciller, qu'ils décident la mort d'un être sans défense. Il s'agit de gens parfaitement honorables. Smiley Coy, le *public relation* du producteur Stanley Hoff, décide posément la mort d'une starlette dont les indiscrétions risquent de porter atteinte à la réputation d'un acteur dont la cote au *box-office* assure à sa firme des profits considérables. Nous sommes bien dans un univers réglé par la vente et l'achat. Et pourtant Mr. Smiley Coy a été major dans l'Air Force et, détail important, il est reçu par le célèbre compositeur de *Show-Boat* et de *Roberta,* Jerome Kern. Non plus que la femme de César il ne saurait être soupçonné.

Norman Maine (James Mason) et sa femme Vicky Lester (Judy Garland) dans *Une Etoile est née*, de George Cukor.

Il semblerait qu'avec Cukor et *A Star is born* il s'agisse de tout autre chose : de la vie d'un couple. En fait c'est le problème de la rentabilité de la star qui est posé. Peu importe après tout que les excentricités de l'acteur Norman Maine l'entraînent vers une déchéance inévitable. Ce qui compte c'est qu'il est de moins en moins efficace, qu'il rapporte de moins en moins d'argent. Il devient un poids mort et alors, pas de pardon ! Que la montée de sa femme Vicky Lester lui fasse toucher du doigt sa décadence, et que le refus de sa pitié, même empreinte d'amour, l'entraîne au suicide, ce n'est qu'une partie du sujet. Il s'agit aussi de la destruction de toute vie personnelle, de l'analyse du *star system* comme principe destructeur de toute relation humaine. *Il s'agit de l'anéantissement de l'être au profit exclusif de l'apparence.*

L'acteur, comme le financier ou le magnat de la presse, est *pour autrui*. Il peut s'en réjouir (comme le Charlie Kane d'Orson Welles), ou le déplorer, ce n'est pas cela qui importe; il n'existe en tout état de cause que pour le regard d'autrui : il est le symbole charnel de la toute puissance de l'argent qui s'aliène dans le regard anonyme de la foule et dans lequel la foule s'aliène à son tour. Cette aliénation réciproque substitue à des rapports personnels concrets des rapports objectifs : la star est *objet* d'un culte, le financier *objet* de haine, le politicien *objet* de dégoût ; et comme tels ils appartiennent à la foule, libre de les évaluer à sa convenance, libre de revenir sur son évaluation première.

De Marx à Minnelli

C'est encore dans un autre éclairage que Mankiewicz aborde *All about Eve* et surtout *The Barefoot Contessa*. Ce dernier film a été l'un des seuls à échapper à la vindicte de nos staliniens, mais j'ai peur que les raisons pour lesquelles ils le louent ne soient pas les bonnes. Comme dans *Five Fingers (L'Affaire Cicéron)*, Mankiewicz nous propose un thème qui permet des variations inépuisables et se prête précisément à une formulation dialectique. Derrière l'argument du film, on devine en effet que ce qui a intéressé Mankiewicz c'est *le conflit du réel et de l'apparence*. La Comtesse meurt d'avoir cru en une réalité qui n'est elle-même qu'apparence pour échapper à la facticité de son existence de star : les contes bleus de son enfance déshéritée, auxquels elle s'accroche désespérément, n'ont pas plus de consistance que l'existence vaine qui est la sienne depuis qu'elle connaît la gloire. Elle rencontre sans doute un prince charmant bien réel, mais ce beau jeune homme symbolise la stérilité et l'impuissance. Son non-conformisme sexuel (elle couche avec des hommes qui sont d'une classe inférieure à la sienne) est sans doute refus de la facticité, mais il est aussi le symtôme d'une inadaptation radicale, d'une incapacité à affronter le présent. Sa mort est la consé-

marchand de volailles se trouvent les explosifs

UNDER CAPRICORN : Ingrid Bergman, Joseph Cotten et Michael Wilding dégustent des œufs aux cuissons variées.

REAR WINDOW : James Stewart regarde avec dégoût l'œuf qu'il mange pendant que Thelma Ritter lui parle du crime.

TO CATCH A THIEF : 1) Une main anonyme lance un œuf en direction de Cary Grant. 2) Jessie Royce Landis éteint sa cigarette dans l'œuf sur le plat de son breakfast. 3) Le poulet responsable de l'accident sur la corniche est à double sens.

OMBRE

Pièce maîtresse de l'arsenal expressionniste, c'est en mouvement qu'elle intéresse Hitchcock, mais il lui mesure ses faveurs. Plus épaisse qu'ambiguë, elle est indiscrète aussitôt qu'espressive et souvent Hitch préfère en rire; choisissant qui le trahira, il se livre davantage dans de trompeuses transparences.

THE LODGER : Sur la porte grandit l'ombre d'Ivor Novello avançant hors champ (précède la première apparition de Novello).

BLACKMAIL : Sur les marches extérieuses de la maison du crime s'avance l'ombre serpentante et brisée de Donald Calthrop.

NUMBER 17 : Répertoire exhaustif de farces et attrappes aisément réalisables avec une cage d'escalier, une bougie et quelques silhouettes.

THE SECRET AGENT : L'ombre d'un nuage s'étend sur le sommet où Peter Lorre se retrouve seul après avoir précipité Percy Marmont.

THE LADY VANISHES : Sur le mur de la ruelle, ombre d'un homme étranglant le chanteur.

SUSPICION : Ombre du châssis vitré dessinant une cage dans le hall de la maison.

SABOTEUR : L'ombre d'une fumée progresse lentement le long du rideau de fer du hangar, jusqu'à emplir le champ.

SHADOW OF A DOUBT : Lors de l'arrivée de Joseph Cotten par le train, la locomotive dégage une épaisse fumée dont l'ombre obscurcit tout le quai.

I CONFESS : 1) Sur le mur d'une maison, ombre immense de O.E. Hasse descendant la rue, déguisé en prêtre. 2) Ombre brisée de O.E. Hasse sur les marches du presbytère.

DIAL M FOR MURDER : L'ombre de Robert Cummings et Grace Kelly enlacés est projetée sur la porte : le couple se sépare, la porte s'ouvre sur Ray Milland.

REAR WINDOW : L'ombre de Raymond Burr se tenant dans l'entrée de l'appartement de James Stewart est projetée depuis la porte jusqu'au fauteuil où se tient Stewart.

TABLEAUX

Ils ne sont pas objets bruts, mais objets de médiation entre l'inconscient et le conscient. Ils fixent des images déjà réfléchies, et la conscience de qui les regarde peut s'y projeter d'autant plus aisément, si elle n'y achoppe.

THE LODGER : 1) Ivor Novello ne peut supporter de voir les portraits de femmes blondes pendus au mur de sa chambre. 2) Lorsque June crie et laisse tomber son plateau, un portrait de femme blonde se décroche et tombe.

THE RING : Lillian Hall-Davies, robe déchirée par Carl Brisson, se couvre la poitrine de la photo de Ian Hunter.

BLACKMAIL : 1) Annie Ondra découvre le portrait du bouffon grimaçant. 2) A la fin, après la mort de Donald Calthrop, le portrait passe devant elle dans le couloir de la police.

RICH AND STRANGE : Henry Kendall regarde la marine accrochée dans sa salle à manger.

THE LADY VANISHES : Apparition dans le fourgon de la photo grandeur nature de Philip Leaver en costume d'illusionniste.

REBECCA : Le portrait pendu dans la galerie inspire à Joan Fontaine sa robe de bal.

SUSPICION : Un des détectives venus interroger Joan Fontaine s'arrête à plusieurs reprises devant un tableau accroché dans le hall.

THE PARADINE CASE : Tête géante d'Alida Valli peinte à la tête de son lit.

STRANGERS ON A TRAIN : Le tableau peint par Marion Lorne où Robert Walker reconnaît le portrait de son père.

REAR WINDOW : A diverses reprises, Wendell Corey est intrigué par le tableau accroché dans le studio de James Stewart.

THE TROUBLE WITH HARRY : John Forsythe est peintre; il fait le portrait de Harry mort, puis lui ouvre les yeux.

TELEPHONE

« *Je transmets toujours mes télégrammes par la voie normale* », dit la postière de *Shadow of a Doubt* lorsque Teresa Wright lui parle de télépathie. Pourtant le téléphone est par excellence l'instrument de l'action à distance et presque immatérielle, comme les mains sont les instruments de l'action la plus directe. A cet autre pôle de l'emprise où l'ascendant ni la sujétion n'ont besoin de gage, un lien si fragile manifeste la pure volonté, transmue en convergences de simples coïncidences. Aux mailles du *réseau* téléphonique se prennent ses usagers.

BLACKMAIL : 1. La logeuse appelle la police par téléphone. 2. Annie Ondra et John Longden se réfugient dans une cabine téléphonique pour parler; Donald Calthrop vient les y surprendre. 3. Longden apprend par téléphone la mort de Calthrop.

Dial M for Murder (Gants).

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH : 1. Les parents de Nova Pilbeam l'entendent au téléphone après son enlèvement. 2. Le coup de téléphone de menace destiné à empêcher Edna Best d'aller au concert arrive après son départ.

THE 39 STEPS : 1. Le téléphone sonne dans l'appartement de Robert Donat peu après son arrivée avec Lucy Manheim; celle-ci l'empêche de répondre. 2. Le téléphone sonne après la mort de Lucy. 3. Dans l'auberge, Madeleine Carroll surprend la conversation des espions téléphonant à Godfrey Tearle.

THE LADY VANISHES : A l'hôtel, Basil Radford et Naunton Wayne se précipitent sur le téléphone relié à Londres.

REBECCA : George Sanders prévient par téléphone Judith Anderson du résultat de la visite au médecin.

SABOTEUR : La sonnerie d'un téléphone fait découvrir à Robert Cummings et Priscilla Lane le repaire des espions à Soda City.

SHADOW OF A DOUBT : 1. Joseph Cotten téléphone à la poste le télégramme annonçant son arrivée. 2. E.M. Wonacott répond au téléphone, refuse de prendre note du télégramme. 3. Patricia Collinge téléphone à la poste au sujet du télégramme. 4. Après la seconde tentative d'assassinat, Teresa Wright essaie de joindre McDonald Carey.

NOTORIOUS : 1. Cary Grant téléphone à son hôtel et prend connaissance du message de Louis Calhern pendant qu'Ingrid Bergman l'embrasse. 2. Le téléphone débranché dans la chambre de Bergman trahit Claude Rains.

ROPE : 1. La mère du jeune homme assassiné téléphone pour savoir s'il est à la réception. 2. James Stewart téléphone pour prévenir qu'il va revenir dans l'appartement.

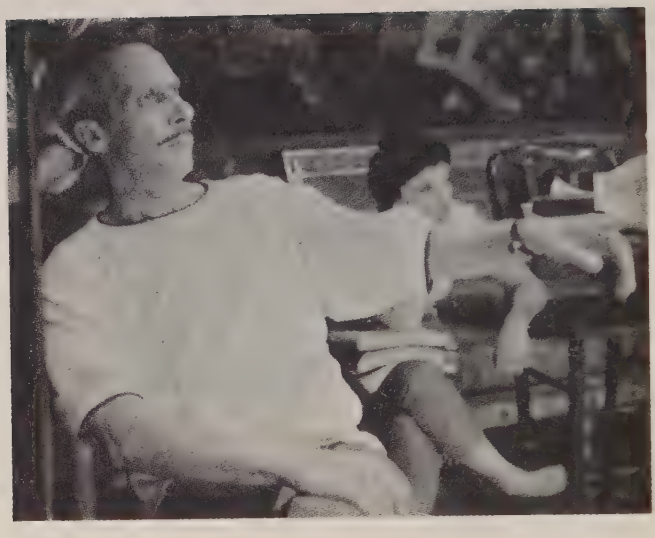
STAGEFRIGHT : Richard Todd dit pendant son récit mensonger : « *Et je sentais que le téléphone allait sonner d'un moment à l'autre* »; le téléphone sonne aussitôt.

STRANGERS ON A TRAIN : 1. Farley Granger téléphone à Ruth Roman après son entrevue avec Laura Elliott. 2. Robert Walker trouve l'adresse de Laura sur l'annuaire, dans la cabine où Granger a téléphoné. 3. Lorsque Walker apprend à Granger, devant sa maison, qu'il vient de tuer Laura, le téléphone se met à sonner dans l'appartement de Granger. 4. Walker téléphone à Granger en conversation avec la famille de Ruth Roman. 5. Granger téléphone à Walker qu'il ira voir son père. 6. La sonnerie du téléphone trahit l'absence de Granger.

I CONFESS : 1. Brian Aherne reçoit le coup de téléphone de Karl Malden pendant la soirée chez Ann Baxter. 2. Ann téléphone à Montgomery Clift dans la nuit. 3. Malden force Aherne à téléphoner à Ann Baxter pour lui demander des éclaircissements. 4. Malden apprend par téléphone la disparition de Clift. 5. Lorsque Clift se rend à la police, Malden compose un numéro sur le cadran.

DIAL M FOR MURDER : 1. Ray Milland convoque Antony Dawson par téléphone. 2. Pendant la visite de Dawson, Grace Kelly téléphone du théâtre. 3. Gros plan du téléphone, panoramique recadrant Milland préparant un cocktail; dialogue de Robert Cummings et Grace Kelly hors champ. 4. Dawson regarde sa montre, puis le téléphone. 5. Gros plan du doigt de Milland sur le cadran; plan de rouages s'enclanchant. 6. Grace devant le bureau répond

(*Suite page* 54.)



Pendant le tournage des *Aventures d'Arsène Lupin*, Jacques Becker et sa fille Sophie, script-girl.

— Mais si vous n'aimez pas Leblanc, pourquoi avoir fait un film sur Lupin ?

— *Mais j'aime Lupin ; ce qui me plaît, c'est le côté malin et même diabolique du personnage... Par exemple Arsène Lupin vient d'être relaché, parce qu'on ne sait pas que c'est lui ; l'inspecteur Ganimard vient s'asseoir près de lui ; Lupin le regarde et éclate de rire... Dans son bureau, le Préfet de Police se tourne vers le Sous-Chef de la Sûreté Weber et lui dit : « Du feu, Rodolphe », exactement comme le faisait Lupin quand il luttait contre lui...*

Je proteste contre l'accusation de « mal écrit ». Je cite à l'appui de ma thèse certains passages de *La Comtesse de Cagliostro* que je viens de relire... Mais justement Becker n'a pas lu celui-là (je soupçonne très fortement qu'il y en a deux ou trois autres qu'il ne connaît pas).

★

Mais il y a plus grave : Becker reproche à Leblanc de faire disparaître d'une grande partie de ses romans Lupin au profit d'autres personnages, tels qu'Isidore Bautrelet, le député Daubrecq, etc..., qui sont tout à fait à l'image de Lupin. Mais ce reproche en est-il un ? J'admets que l'absence de Lupin dans la plus grande moitié du *Triangle d'Or* et de *L'Ile aux Trente Cercueils* m'ennuie, j'avoue que sa très brève apparition fait de *L'Eclat d'Obus* un mauvais livre, mais son incarnation dans les ennemis qu'il combat est voulue, nécessaire. Sherlock Holmes à force de se glisser entre toutes les pages de ses aventures finit par ennuyer et je connais pas mal de personnes qui lui préfèrent son génial ennemi, le Docteur Moriarty. Chez Leblanc, ces dédoublements sont significatifs : ils traduisent l'ambiguïté foncière de l'homme et de ses entreprises. Daubrecq utilise les procédés et une intelligence égale à celle de Lupin. Herlock Sholmès est aussi fort que lui, et le jeune Isidore Bautrelet dépasse en adresse Sholmès. Le mal et le bien sont présents en chacun d'eux, comme en Lupin lui-même. Seulement Lupin a reconnu la relativité des catégories morales : il a choisi de ne pas être hypocrite ; au banquier Kesselbach qu'il a lié sur une chaise et qui le traite de bandit, il rétorque en souriant : « *Toi, tu voles en Bourse, moi je vole en appartements.* »

Ce qui est sympathique chez lui, c'est son goût de la mise en scène, pour épater le public, pour soigner sa publicité. Lupin ne vit que pour ses exploits, non par ses exploits. Ses aventures

sont la justification de son existence. Et ce n'est pas tant ce qui lui arrive que la situation des autres qui l'intéresse au premier chef. Je suis certain qu'il a lui-même obligé Leblanc à construire ses romans de la façon que nous connaissons... Si on aime Lupin, il faut admettre sa dialectique intime...

★

Nous parlons ensuite des divers interprètes du rôle : John Barrymore, Jules Berry, etc... Becker ne semble pas avoir vu le personnage joué par Melvyn Douglas.

Non seulement Becker aime son personnage, mais il ne cesse d'y penser. Sans arrêt il improvise : « *Je veux faire dire à Lupin, quand le Kaiser lui demande comment il a choisi sa...* profession : « J'avais une nourrice qui me disait : mon enfant, ne ronge pas tes ongles, ils sont à toi ; si tu aimes les ongles, mange ceux des autres... »

C'est du *Voleur*, mine Darien.

Brave Victoire : elle n'eut certes pas été capable de dire pareille chose ! Mais qu'importe : Becker a une conception personnelle de Lupin ; il a apporté des changements nécessités sans doute par son interprète. Mais il a tenu à conserver l'époque et quelques épisodes célèbres (ici entièrement renouvelés) : le vol en hôtel, les contacts avec le Président du Conseil, les relations avec le Kaiser, etc.

Après ma conversation avec Jacques Becker, après mes visites sur le plateau, j'ai l'impression que *Les Aventures d'Arsène Lupin* resteront en définitive d'une grande fidélité à Leblanc et, évidemment, à Lupin.

Fred CARSON.

Les Aventures d'Arsène Lupin : Robert Lamoureux et Liselotte Pulver.

Grâce à des lettres baladeuses découpées, Norman McLaren réussit avec *Rythmetic* son œuvre la plus énigmatique et fait du National Film Board of Canada un CANADA'S FNIALTMIBOONAARLD (voir plus haut) sans équivalent au monde.

RYTHME ÉTHIQUE OU LA PREUVE PAR LE NEUF

par André Bazin

Je ne sais comment sera accueilli *Rythmétic* le dernier Mac Laren. J'entends dire qu'il risque de décevoir les admirateurs du jeune cinéaste canadien, mais je ne vois pas pourquoi. S'il se peut malheureusement que l'austérité formelle du principe adopté ici réduise l'audience de *Rythmétic* par rapport à des œuvres d'une gaieté plus accessible comme *Neighbours, Begone dull care* ou même *Blinkity Blank* dont tout anthropo ou zoomorphisme n'était pas exclu et où les synchronismes du son, de la forme et de la couleur assuraient encore les cadres formels d'un charme physique. *Rythmétic* abandonne quasiment tout recours à la plastique pour créer un humour aussi proche que possible de l'abstraction, une comédie du nombre ou plus exactement du chiffre saisi dans sa fonction et dans sa typographie. Encore Mac Laren se refuse-t-il la quasi-totalité des ressources que lui offriraient les graphismes manuels du chiffre arabe et qui le ramèneraient à l'animation vermiculaire de *Hen Hop*. Il n'emploie toujours que le chiffre classique, en caractère d'imprimerie et des signes élémentaires de l'arithmétique +, — et =. Certes à partir de là, Mac Laren parvient encore à procéder à une animation anthropo ou zoomorphique : on voit par exemple le chiffre 1 perdre le petit ergot qui le distingue du simple bâton et cet insecte mathématique semer un trouble prolongé dans les articulations d'un chiffre 5 jusqu'à expulsion du parasite ; ou bien les petites barres de l'égalité vont soutenir et retenir un zéro défaillant. Mais le comique naît ici de la contradiction entre la matière première abstraite et rigide et l'animation qui lui est tout de même insufflée. Avec *Blinkity Blank*, Mac Laren était allé au bout du vers (et du ver) libre, il s'agit maintenant de retrouver cette liberté poétique dans l'extrême rigidité de la forme et quoi de plus fixe et de plus rigide que le chiffre. Mac Laren prouve la poésie de l'animation par la raréfaction la plus extrême de la matière qui n'en est que le prétexte. Ainsi de la poésie pure dont on sait l'existence mais qui ne peut être absolument isolée du sens prosaïque et qui n'est même après tout jamais mieux pressentie que lorsqu'elle imite l'état civil :

« La fille de Minos et de Pasiphaë ».

De tous les films de Mac Laren, *Rythmetic* est sans doute celui qui s'oppose le plus à l'esthetique disneyienne, non plus seulement par la technique et l'inspiration mais essentiellement, parce qu'il nous mène jusqu'au bord de ce que serait une animation, je ne dis pas abstraite, car le mot evoquant une matière graphique prête à équivoque, mais exclusivement mentale. Il ne s'agit plus de parvenir à captiver l'esprit par le spectacle de tâches presque inexistantes et ne signifiant presque rien (*Blinkity Blank*) mais au contraire de prendre des signes si pleins de leur signification qu'il semble qu'on n'en puisse rien extraire d'autre. Je n'ai malheureusement vu qu'une fois *Rythmetic* et je ne puis sur cette seule vision analyser toutes les sources de mon plaisir, mais je crois que l'humour ne naît pas surtout des métaphores zoomorphes dont Mac Laren parvient à faire usage « malgré » les chiffres. Ce comique-là n'est que l'os dont nous savourons la moelle : celle-ci réside dans l'incertitude où nous sommes de la realite arithmetique de l'operation... Devons-nous ou ne devons-nous pas vérifier les egalites. Trompe-t-on ? et qui trompe-t-on ? Nous ou l'arithmétique. Je ne le saurai qu'à la 3e ou 4e fois quand je serai parvenu, si j'y parviens, à m'imposer de faire les opérations.

André BAZIN.

Mc LAREN FRANCHIT LE CAP DES TEMPÊTES

par André Martin

Des les premieres secondes de projection il fut évident que *Rythmetic*, la dernière œuvre de Norman McLaren, serait un curieux film peu disposé à continuer et couronner les recherches de *Blinkity Blank*. Les lettres mobiles du generique sagement dérangées sur deux files respectées s'avancent en ordonnance cérémonieuse vers le centre de l'écran. Elles glissent, avec une continuite d'allure qui fait plus penser aux parfaites parades d'objet d'Alexeieff qu'à la pétulante petite poule de *Hen Hop*. Et ce prelude sans feu de bengale fait un peu craindre les impressions de ceux qui n'aiment pas attendre, de ceux qui n'aiment pas ça et ne voient, dans la plus fulgurante réussite de McLaren que des chinoiseries de laboratoire.

Dans la mesure ou *Rythmetic* ne satisfait pleinement aucune attente c'est une surprise. On ne retrouve dans ce film aucun des orages et éclairs qui fatiguent les yeux fragiles et font supposer que McLaren, subventionné par des ophtalmologues, cherche à augmenter le nombre des conjonctivites. Pas de masques diaboliques, ni de gallinacés surnaturels, pas de petits bonshommes schematiques non plus. Mais des signes impassibles, des lettres sans fantaisie et des chiffres arabes que McLaren a animés sous les espèces de petites figurines découpées, comme les objets rêvés de *Phantasy*, ou plus exactement, comme les lettres baladeuses d'*Alouette* et les petits génériques bégayants de *Two Bagatelles*. Mais avec *Rythmetic*, le réalisateur n'a absolument pas profité de cette technique pour entraîner les signes découpés dans des rondes humoristiques. Avec des mouvements concertes de machine à calculer poétique, des chiffres entrent en scene. Ils s'ajoutent, se retranchent, font leurs totaux. Les signes « plus » apparaissent en faisant la roue au ralenti. Les « cinq » ont des cols flexibles. Les « quatre » font du semaphore et du porter arme avec leurs angles aigus. Pendant tout le film le cadre ne change pas et les chiffres garnissent l'ecran en troupe immobile et disciplinée qui peut attendre trois heures la venue du général. Parfois, au cœur de la foule patiente, d'étranges permutations ébranlent une colonne. Les signes « plus » essaient de tempérer les désordres. Cette typographie vivante inscrit sur l'écran d'imperturbables variations sur l'addition et la soustraction. Notre attention doit se localiser sur un seul point du cadre immobile : très précisément, sur les trois derniers chiffres du troisieme rang ou sur le « un » du septieme rang dont le bec minuscule se promène.

Le son est également très simplifié. Alors qu'avec *Neighbours* le son synthétique était devenu un outil souple et riche en timbres, *Rythmetic* n'est accompagné que par une simple percussion sans variété, panachée d'un peu d'écho.

J'avoue ne pas deviner exactement l'accueil que le public réservera à cette bande déconcertante, et regrette de ne pas savoir ce qu'elle représente pour McLaren. Est-ce vraiment une leçon de calcul destinée aux enfants ? J'ai, tout d'abord, essayé de faire les opérations, puis j'ai abandonné, préférant les joies de l'animation à celles de la comptabilité. En tout cas, ce petit cours de rythmétique ne déçoit pas ceux qui ont suivi avec attention, sinon avec passion, la démarche créatrice de Norman McLaren.

Nils Poppe dans *La Septième Marque,* d'Ingmar Bergman.

BERGMAN INGMAR. — Bergman qui portait la barbe, lors de la réalisation de *Sourires d'une Nuit d'Eté,* vient de la supprimer pour commencer les prises de vues de *Det Sjunde Inseglet* (*La Septième Marque*). Nous avons donc droit à un drame : chaque fois qu'il se rase, c'est signe qu'il abandonne, pour un temps, la comédie. Cet extravagant personnage n'a, d'ailleurs, pas fini de nous surprendre : le principal rôle de cette nouvelle œuvre, traitant d'une épidémie de peste au moyen âge, il a tenu la gageure de le confier à l'acteur comique Nils Poppe, qui s'était, jusqu'à présent, cantonné dans la silhouette hurluberlue de Bonn, le benêt. — J.B.

✶

HOLLYWOOD'S MINUTE. — Parmi les principaux films en tournage et projets, notons que :

RICHARD BROOKS termine en ce moment *Something of Value,* film d'aventures africaines avec Rock Hudson, Dana Wynter, Wendy Hiller, Sidney Poitier et Juano Hernandez.

SAMUEL FULLER s'est mis à son propre compte. Son prochain film est un western, *Run of the Arrow,* dont l'action se situe en 1865, mais Fuller nous donne quelques clefs pour en mieux saisir la portée : « *Sa transposition dans l'actualité est le vrai sujet* », déclare-t-il, « *La fin de cette histoire ne peut être écrite que par vous* ». Son équipe est aldrichienne en diable : Rod Steiger (*Le Grand Couteau*), Sarita Montiel (*Vera Cruz*) et Ralph Meeker (*En Quatrième Vitesse*) seront photographiés par le chef opérateur d'*Alerte à Singapour* et *Attack,* Joseph Biroc. Fuller fera ensuite *The Big Red One,* à la gloire de la 1re D.A. dans les rangs de laquelle il combattit en Europe, lors de la dernière guerre.

HAL KANTER, alors qu'il tournait son premier film, *I married a Woman,* avec George Gobel (la coqueluche de la T.V.) et Diana Dors (la Marilyn anglaise !) a déclaré : « *Ce sont les scénaristes qui font les meilleurs metteurs en scène* ». Renseignements pris, Hal Kanter est un ancien scénariste : nous lui souhaitons de nous convraincre.

ELIA KAZAN tourne *A Face in the Crowd,* écrit par Budd Schulberg, interprété par Andy Griffith, célèbre vedette de la scène, et Patricia Neal. En projet, *Mud on the Stars,* d'après la pièce de William Bradford Huie.

ROBERT ROSSEN s'attaquerait bientôt à *La Voie Royale* de Malraux.

GEORGE SEATON prépare un remake de *Carnet de Bal.*

WILLIAM WYLER a été pressenti pour un remake de *Ben Hur.* — L.M.

✶

AVIS. — Nous reproduisons de la *Cinématographie Française* cette annonce qui se passe de commentaires :

SCENARII DISPONIBLES. — Le jeune scénariste Roland-Noël Chevodonnat vient d'achever des scénarii de genres différents : *La Pucelle d'Orléans* (drame social), *Paris, Firmament d'Etoiles* (comédie musicale), *Cruelles Amours* (comédie dramatique), *Voleur de Filles* (sujet de suspense), *Détourne-*

ment de Mineurs (comédie dramatique), *Les Mal Mariés* (drame psychologique), *Les Métamorphoses d'Ovide* (comédie gaie), *Vénus de Cabarets*, *La Flamme parfie* (sujet de suspense), *L'Espoir fait vivre* (drame religieux), *Un Sacré Détective* (comédie policière comique), *Marchands de Mort* (drame psychologique), *L'Impudique Amélie* (drame psychologique), et *Trafiquants de Chair* (comédie dramatique).

*

FAULKNER CONTRE FALKNER. — Pendant que mes amis bâillent à Venise, perdus entre Camerini et Autant-Lara, je me paie, dans une petite salle de Turin, trois visions consécutives de *Moonfleet* de Fritz Lang. Film génial, film admirable, qu'il faudra défendre ici, à sa sortie, car les apparences sont contre lui, tout comme elles étaient contre *Rancho Notorious*.

J'aimais beaucoup, pour l'avoir lu dans mon enfance, *Moonfleet*, roman anglais du trop méconnu John Meade Falkner, proche parent de R.L. Stevenson. Mais le livre — dont le personnage principal est un enfant mêlé à une bande de contrebandiers et de pirates chevaleresques — est au film ce que la pochade d'Anita Loos est aux *Hommes préfèrent les blondes* de Hawks : changement total de l'action, ton entièrement différent, d'un côté le récit d'aventures, de l'autre, l'exigence morale d'un auteur qui châtie de ses sarcasmes la déchéance d'êtres se complaisant dans leur bassesse : pour comprendre où veut en venir Lang, il faut avoir vu la danse insensée de Liliane Montevecchi sur la table où dînent Jeremy et Lord Ashwood, la façon dont Joan Greenwood cocufie George Sanders sans que celui-ci puisse intervenir autrement que favorablement, la scène où elle embrasse Stewart Granger, puis son chien et son mari. Aucun des personnages n'obtient la faveur de Lang, même l'enfant, John Mohune, qui, tenté par l'effrayante effigie du Mal, perd l'équilibre et dégringole dans une tombe, cachette des contrebandiers, où il resterra enterré. *Moonfleet* étant essentiel à la connaissance de son auteur, il faudrait que la M.G.M. nous le montre sans tarder et, s'il vous plaît, dans la version durant *quatre-vingt-neuf minutes*.

Je viens de lire le scénario de *Beyond a Reasonable Doubt* et j'y retrouve la même sévérité : il s'agit d'un directeur de journal — Lang méprise les bas procédés courants dans cette profession — qui a voué une haine personnelle à un District Attorney; pour le ridiculiser, à l'occasion d'un meurtre insoluble, il le lancera sur une fausse piste qui conduira le D.A. à arrêter un innocent... son fils.

Point n'est besoin de chercher longtemps les causes des ressemblances entre les personnages de *La Femme au Gardénia*, *Les Pirates de Moonfleet*, *La Cinquième Victime* et *Beyond a Reasonable Doubt* : c'est qu'il y a à l'origine de ces films, un auteur, et un des plus grands. — L.M.

FRITZ LANG lit les CAHIERS : on s'en serait douté. Mais là ne réside pas l'intérêt majeur de ce document.

Regardez bien ses mains : si vous êtes un cinéphile averti, vous les avez déjà vues cent fois. De même qu'Hitchcock passe, joue même parfois, dans tous ses films, Lang, plus modeste, insère dans tous ses montages un gros plan de ses mains dont l'identification se trouve compliquée du fait qu'il n'est pas toujours seul de son espèce.

Voilà tout de même une nouvelle distraction pour les longues soirées du prochain hiver.

En attendant la liste complète des Apparitions des mains de Fritz Lang, **nous suggérons pour** La Cinquième Victime **le plan final de la main (attribuée à Dana Andrews) plaquant un chapeau sur le téléphone et pour** Désirs Humains **le plan de la main (censée appartenir à Broderick Crawford) essuyant la lame du couteau sur le veston.**

Avec Lang, le « coup de main » est plus qu'une image.

Paulette Goddart et Burgess Meredith sont extraordinaires dans LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, qui est peut-être le chef-d'œuvre de Jean Renoir...

de Renoir s'inscrit dans la ligne de son dernier film français d'avant guerre, mais parce que *La Règle du jeu* se voulait un « drame gai » et que le *Journal* est « une farce tragique ». Renoir y parvient à harmoniser dans le même tableau les deux couleurs extrêmes de sa palette, celle de *La Chienne* et celle de *Boudu* ou de *Tire-au-Flanc*, encore que dans ce dernier film même l'atroce parfois affleure déjà sous le burlesque. Mais c'est ici leur mariage qui fait le principe du film en sorte que celui qui assure le happy end est bien celui de la cruauté et de la joie, du désespoir et du bonheur.

Quant à voir dans le metteur en scène exilé à Hollywood un colosse ligoté par Lilliput, voilà qui, dans ce cas particulier au moins, était absurde ! Il n'y a pas dans toute l'œuvre de Renoir de film qui sente davantage la liberté d'invention et de style. — A. B.

RAY. — Le tournage de son prochain film inspiré par l'histoire légendaire des frères James vient d'être reculé d'un mois, Nick Ray ayant décidé d'apporter de profondes modifications au scénario.

LA PEUR. — On a tendance, à Paris, à surestimer la critique italienne. Voici quelques extraits des critiques de *La Peur* parues dans les journaux romains :

... Avec La Peur, *Rossellini n'arrive pas à un résultat moins catastrophique. Nous n'avons pas lu la nouvelle de Zweig mais nous connaissons d'autres œuvres de lui et nous doutons beaucoup que* La Peur *soit une œuvre aussi pauvre intellectuellement que pourrait le faire croire l'adaptation mesquine qu'en a fait Rossellini. En outre, la mise en scène est tellement empreinte d'amateurisme, la photographie si prétentieuse, le scénario si approximatif et tout à fait dans le ton de la presse du cœur, que nous sommes assaillis par ce doute : l'auteur de* La Peur *est-il bien le même que celui de* Paisa *et de* Allemagne, année zéro ? (BOLLETINO DELLO SPECTACOLO.)

.....

C'est le drame tout entier qui est indigeste, irritant et anticommercial. Si l'intention de Rossellini était d'apporter son offrande à l'autel de la famille en montrant l'horreur de l'adultère et en montrant aussi, qu'avec le temps (comme Mussollini) le mari a toujours raison, j'ai bien peur qu'il ne se trompe grossièrement. (EPOCA.)

.....

La Peur... *d'être metteur en scène. Le metteur en scène du néo-réalisme ne s'est pas rendu compte qu'aucun film ne peut être valable s'il est sans structure interne, s'il est fait sans but et, comme le font comprendre les affiches, sans metteur en scène.* (IL BORGHÈSE.)

.....

Ecroulement du mythe Rossellini-Bergman.

En mécontentant à la fois le public et la critique, avec tous les genres de scénarios et d'interprétations, le metteur en scène et l'actrice ont donné raison à ceux qui depuis longtemps leur font sentir qu'il est nécessaire de changer du tout au tout leurs buts et leurs méthodes de travail ou bien de se retirer dans un digne silence. (OGGI.)

*

DE PISCATOR A VISCONTI. — Nous savons depuis longtemps combien les metteurs en scène de cinéma plus ou moins illustres ont commencé par se faire un nom sur les planches ou retournent volontiers se bronzer aux feux de la rampe : Kaütner, Kazan, Eisenstein, Youtkevitch, Fabri (Zoltan), Sjöberg, Bergman (Ingmar), etc.

Le Festival du Théâtre à Sarah-Bernhardt nous a offert cette année une occasion de voir à l'œuvre des personnalités comme Erwin Piscator (*La Révolte des pêcheurs*) et Visconti. Piscator, après force explications et précautions oratoires, nous présenta une

véritable bande filmée (comme on dit une bande dessinée) de l'épais roman de Tolstoi, *Guerre et Paix*. Une suite d'une quarantaine de sketches assez courts, mais significatifs, où les caractères sont mis en lumière à l'aide de violents coups de projecteur, au propre et au figuré. Piscator réussit presque à tenir l'impossible gageure d'imposer sur les planches la composition exacerbée, les éclairages tyranniques, la direction d'acteurs impitoyable, d'un Eisenstein ou d'un Dreyer. En fin de compte, Piscator nous donne un parfait spécimen de Théâtre Populaire, capable de parler à toutes les imaginations, sans nous convaincre totalement dans l'affirmation de sa volonté pacifiste. Nous attendrons avec de plus légitimes espérances le film que King Vidor vient de tourner à Rome sur le même thème de *La Guerre et la paix*.

Une aura céleste, une vraie légende, entourant tout ce que fait Luchino Visconti à la scène comme à l'écran, *Senso*, il y a quelques mois, provoqua les prises de position les plus catégoriques, et aussi les plus contradictoires. Pour ceux qui suivent le « mythe Visconti », il est peu probable que sa présentation de la pièce de Goldoni *La Locandiera* à Sarah-Bernhardt, aide en quoi que ce soit à dissiper l'équivoque.

D'emblée Visconti conquit une salle déjà acquise à sa légende. Le rideau s'ouvrait sur un joli décor très lumineux d'une auberge italienne, aux lignes simplifiées, qui nous transportait en quelque Sahara de Floride ou du Nouveau-Mexique. L'art de la mise en scène, pour le réalisateur d'*Ossessione*, semble se ramener, tant à la scène qu'à l'écran, à une explication en règle des motivations psychologiques de chaque personnage, de chaque détour de l'action. Cette attitude extrême a pour corollaire un recours à tous les artifices, à toutes les fanfreluches, de l'art occidental le plus décadent.

Ce divorce entre une volonté d'analyse quasi marxiste et un goût des atmosphères sursaturées aboutit à un baroque désordonné qui a de quoi séduire un peuple amoureux de bel canto comme les Italiens. Mais malgré sa volonté nettement affirmée de chasser toute convention de la scène comme de l'écran, Luchino Visconti débouche dans une autre forme de convention, celle du style à tout prix, où la joliesse de la parure nous fait par trop oublier le charme propre de la créature qu'elle est censée embellir. D'une pièce admirablement construite de Goldoni, d'un véritable feu d'artifice de dialogues, Visconti n'a su tirer qu'un aimable divertissement pour Carnaval de Venise. Il fige toute spontanéité dans le carcan d'une direction d'acteurs et d'un enjolivement du décor proprement abusifs. — Louis M.

MARILYN. — Le projet des *Karamazov*, qui fit déjà couler beaucoup d'encre, se précise. Mise en scène : Anthony Mann. Les trois frères : James Mason, Don Muray, Luther Adler.

En s'abonnant pour un an aux CAHIERS DU CINEMA, Ava Gardner, que nous pensions adorer en silence, nous révèle que nous sommes payés de retour.

C'est la lecture de notre TABLE DES MATIERES (véritable encyclopédie de quatre années de cinéma, envoyée sur demande contre 350 francs) livre de chevet de Walter Chiari, qui aurait triomphé des ultimes réticences de la grande artiste.

UN TOUR DU MONDE EN 80 LIGNES — Je m'aperçois que mes nouvelles du Cinéma font trop part de l'essentiel, c'est-à-dire du cinéma américain, et pas assez du reste : d'où la nécessité de ce petit catalogue de l'activité cinématographique à l'échelle mondiale.

ALLEMAGNE DE L'OUEST

Edgar G. Ulmer, de retour à Munich, vient de fonder sa propre compagnie, pour laquelle il tournera prochainement un film, entièrement allemand.

Toujours à Munich, Douglas Sirk réalise le CinemaScope américain *Interlude*, qu'interprètent June Allyson, Rossano Brazzi et Françoise Rosay.

CEYLAN

David Lean y prépare *The Bridge over the River Kwai*, avec Charles Laughton.

DANEMARK

Carl Dreyer n'est pas actuellement en train de tourner sa *Vie du Christ*.

blanchâtres. Mais voici que, grâce au Technicolor, comme au temps de Rousseau, il découvre la montagne. Ce changement d'altitude et de coordonnées géographiques, n'est pas sans expliquer mainte altération de son visage physique et moral. Mais je m'arrête et vous renvoie aux études d'André Bazin, qui font autorité en la matière.

Bazin donc propose (1) de décerner à ces westerns nouvelle manière, parmi lesquels il place au premier rang ceux d'Anthony Mann, l'épithète de *romanesque* après s'être un instant arrêté sur celle de *lyrique*. En fondant ces deux termes en *romantique*, j'espère ne pas trop m'écarter de la vérité. Ce ne sont pas les Grecs que j'évoquerais ici, comme à propos de Ray, mais plutôt Shakespeare. Il souffle dans *La Charge des Tuniques bleues* un vent shakespearien de source d'autant plus pure, que l'adaptateur Philip Yordan (scénariste de *Johny Guitar*) est disciple fervent (comme en fait foi un *Joë Macbèth*, d'ailleurs de fort mauvaise mémoire) du grand élisabéthain. Mais ici nul grain de parodie ne vient souiller les émanations balsamiques des sous-bois. « *Chez Anthony Mann*, dit encore Bazin, *le paysage n'est pas un cadre expressionniste mais un milieu* ». (2) La nature accompagne le drame, à la manière d'une basse musicale comme dans les tirades célèbres du *Roi Lear* ou de *Macbeth*. Le drame ne naît pas du conflit de deux volontés, chacune entraînée par sa propre logique, mais plutôt, de deux, ou plusieurs, manières d'être, aimant à soliloquer faute de trouver un commun langage. Mais j'arrête ici ma comparaison de crainte de faire passer le dernier film d'Anthony Mann pour un western « intellectuel », ce qu'il n'est nullement. La grâce du cinéma hollywoodien est de savoir marier l'ingénuité à un savoir faire, moins acquis par la culture que légué par la tradition. Le genre du western, en particulier, se trouve, de même que la race américaine, être formé d'un mélange des principaux types européens, au carrefour d'influences diverses, mais cousines. S'il est difficile de songer ici aux romans de chevalerie, nous pourrions en revanche, évoquer la tradition non moins noble du roman d'aventures anglais du XIX^e siècle. Enfin le style se teinte de préoccupations plus actuelles. Cet homme des bois, ce Cooper (Victor Mature), dont le flair paysan et les allures de gros ours s'opposent à la suffisance guindée du colonel commandant le corps expéditionnaire, est porte-parole d'une Amérique de plus en plus sensible, à mesure que s'étendent les usines, à la nostalgie des époques nues. Il y a plus ici, ce me semble, bien que Mann penchât vers la gauche, que la dénonciation d'un mythe héroïque. Nous nous élevons bien plus haut que le domaine de la banale polémique, où reste trop souvent cantonné un Huston. Le colonel est sot sans doute, mais d'une sottise qui n'est pas sans panache. Responsable du massacre de son régiment, dans une rencontre avec l'armée sudiste, parce que, partisan de l'attaque à tout prix, il a choisi le risque et qu'il a perdu, il s'est vu limogé à l'extrême frontière du domaine blanc. Il ne conçoit d'autre moyen de se racheter que persévérer dans son erreur : il cherche la bataille ouverte contre l'ennemi indien invisible. Cooper, le trappeur engagé comme *scout*, amoureux naïf de la belle tunique bleue et non moins jaloux de sa liberté, multiplie inutilement ses mises en garde... Mais je m'aperçois que mon résumé banalise une situation et des caractères particulièrement complexes. Ce Cooper, avec ses mines entendues, son hypocrisie de sauvage, ses gros rires malsonnants, son érotisme naïf et bestial est loin d'avoir toute notre sympathie. Mann, en général est très dur pour ses personnages : ce ne sont pas des enfants de chœur. Il faut voir comment ils tuent, frappent, comment dans cette extraordinaire fin de l'*Appât* Stewart charge sur son cheval ce cadavre qui lui sera payé 5.000 dollars. Telle est la loi de cet univers sauvage, mais non cruel. On ne se délecte pas de la souffrance ou de la mort d'autrui : on ne la cherche que si elle est nécessaire. Et pourtant dans cette jungle, la morale ne démissionne pas. Il n'est même question que d'elle. Ces hommes sont lucides et connaissent ce qu'ils ont choisi de renier. Cooper a flairé cette mauvaise conscience. Un peu comme Verdoux, il a cherché à provoquer sa crise. L'insensé colonel est haï de tout le monde, les soldats, les officiers, sa femme séduite par le trappeur. Sous prétexte d'une reconnaissance, ce dernier l'emmène dans la montagne et le laisse « sans tou-

(1) *Cahiers du Cinéma*, N° 54 p. 89.
(2) *Cahiers du Cinéma*, N° 55 p. 35.

cher un bouton de sa tunique » tomber dans un piège. Retour au camp : le colonel a disparu, bonne affaire. Mais la larme que laisse couler sa femme a le don d'irriter notre Cooper qui a la logique des simples : il retournera délivrer le colonel.

Cela n'est qu'une scène entre autres. Laissez-moi vous en raconter une seconde mais pour louer cette fois-ci, l'art du metteur en scène. A. Mann, selon Bazin, est « *le plus classique des jeunes réalisateurs romanesques* ». Même indépendamment de la signification morale dont il se charge dans ses plus grands moments, on peut trouver dans le western une beauté quasi mathématique qui se suffit à elle seule. Mann sait parer une algèbre, chez d'autres toute sèche, des grâces grandioses d'une géométrie que les plus grands créateurs de l'écran pourraient lui envier. C'est chez lui un perpétuel jeu de lignes, des constructions hardies amenant la solution la plus concise et donc la plus élégante. Ce cinéaste sait prendre une roche, un gué, un vallon, avec la même aisance que d'autres une porte ou un guéridon, comme point d'intersection de ses droites et de ses courbes idéales. Chez Hawks, par exemple, les lignes de force accrochent leur toile aux gestes seuls des personnages. Mann étire le réseau et le fixe au flanc des montagnes. D'un paysage désert, il fait une architecture aussi rigoureuse que la construction de studio la plus méditée. Avec lui nous comprenons, sans qu'il y ait d'objection possible, que l'espace sur lequel joue le metteur en scène ne peut se confondre avec le champ momentané de la caméra. Certains ont cru que le cinémascope ôterait toute force au montage. Mais non, son apport n'est pas quantitatif mais qualitatif, on ne peut bourrer l'écran large sans lui faire perdre du même coup sa raison d'être. Il n'a d'autre fonction que celle d'aérer le jeu, lui permettre plus de grandeur, au bon sens du mot, théâtrale. Ce qu'il montre en plus est négligeable et je puis même dire, sans trop de paradoxe, surtout en invoquant l'exemple présent, que, bien souvent il montre moins. Son emploi n'a en rien modifié le style d'Anthony Mann, ce style royal, qui reposait sur l'alternance des gros plans et des scènes très générales : le détail, quel que soit l'écran, est toujours un détail ; ce qui compte est la distance à laquelle nous sommes du sujet et, le champ de vision une fois élargi, celle-ci, par un nécessaire phénomène optique, nous apparaît du même coup diminuée.

J'en viens à ma scène. Cooper après le meurtre d'un sergent qui, sur ordre, lui cherchait querelle, a quitté le fortin. Le colonel, envers et contre tous, a décidé de livrer bataille. A l'orée d'une clairière, on envoie en reconnaissance le plus vieux des trappeurs. L'armée se fige, l'homme, qui flaire l'embuscade, avance avec répugnance, et la pureté du *suspense* qui s'en suit a quelque chose d'exemplaire. Le bruit des sabots du cheval trace une ligne sonore que nous retrouvons, le cadre ayant changé, au fond du décor. De longs troncs de pins occupent maintenant le premier plan : Cooper est tapi derrière l'un d'eux. Nous le voyons soudain grimper au faîte d'un arbre (l'appareil le suit par un mouvement de grue vertical et toujours d'assez près). L'éclaireur poursuit encore sa marche, scandée de l'oppresssant bruit des sabots ; l'appareil, qui glisse en même temps que lui, découvre les Indiens et, au devant d'eux, un guerrier l'arc tendu. Retour à Cooper qui, de son fusil, couche en joue le tireur. Le *triangle*, cette figure géométrique parfaite, au point qu'elle fut choisie comme symbole de l'idée de Dieu, triangle mouvant qui va, dans quelques secondes, arriver à son point d'équilibre extrême, est ici plus éloquent que la prose la plus nerveuse du monde. Il n'est pas inexact de dire que le cinéma connaît l'*arabesque* cher au peintre ; mais ce n'est pas seulement à l'intérieur du cadre réel de l'image qu'il convient de la déceler : nous n'avons jamais de la scène une vision d'ensemble : tout se passe comme si nous jouissions de la perception continuelle d'un espace de trente mètres de long, de dix de haut, et néanmoins en *gros plan*. Il importe seulement que la scène ait été tournée dans ses dimensions réelles, qu'on *n'ait jamais triché avec le décor*.

Ce mérite apparaîtra peut-être assez mince aux profanes, et pourtant il n'a été donné qu'aux plus grands de le posséder. Il y aurait bien d'autres choses à dire à l'éloge d'A. Mann. Mais nous aurons, j'espère, d'autres aussi belles occasions de revenir sur lui.

La Charge des Tuniques Bleues sorti à Paris en plein milieu du mois d'août eut une « exclusivité » des plus brèves.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument

Case vide : abstention.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Yves Goute	Robert Lachenay	Henri Magnan	Jacques Rivette	Eric Rohmer	François Truffaut
La Peur (R. Rossellini)	★★★	★★		★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★
Le fond de la Bouteille (H. Hathaway)		★		★	★	★★			★	★
L'Enigmatique Monsieur D (S. Reynolds)	★★	★	★	★	★	★★	●			★
Pardonnez nos offenses (R. Hossein)	●			●	●	●	●		●	●
Le Tueur s'est évadé (B. Boetticher)			★		★	★★		★		★
Une Femme diabolique (R. McDougall)	●	★			●		★		★	●
Les Amoureux (M. Bolognini)	★	★★	★★	★	●	●	★★★	●	●	●
Condamné au silence (O. Preminger)	★★	★		★★	★★	★★★	★	★	★★★	★★
Ici Brigade Criminelle (D. Siegel)		★			★	★★		★★	★	
L'Odyssée du Capitaine Steve (M. Pagliero)	★★	●	★		●	●		●	●	●
Le Cheval et l'Enfant (K. Shima)	★	★	★	★	●	●			★	●
Le Prix de la Peur (A. Biberman)	●			●	●				●	●
Ciel sans Etoiles (H. Kaütner)	★	★	★	★		●		●	★	
La Cinquième Victime (F. Lang)		★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★
La Charge des Tuniques bleues (A. Mann)		★★★		★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★

Sachez que :

Alexandre Astruc, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Philippe Demonsablon, Jean Domarchi, Claude de Givray, Fereydoun Hoveyda, Marilyn Monroe, Luc Moullet, Tony et Timmy Ray, Jean-José Richer, Jacques Sicilier, James Stewart et Dimitri Tiomkin vous recommandent très chaleureusement le dernier Anthony Mann : **La Charge des Tuniques Bleues** (*The Last Frontier*).

LES FILMS

Ingrid Bergman et Mathias Wiemann dans *La Peur*, de Roberto Rossellini.

Un grand classique

ANGST (LA PEUR), film allemand de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario :* Sergio Amidei et Franz Graf Treuberg, d'après le roman de Stefan Zweig, *Images ;* Heinz Schnackertz et Carlo Carlini. *Musique :* Renzo Rossellini. *Montage :* Walter Boos. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Mathias Wiemann, Renata Mannhardt, Kurt Kreuger, Elise Aulinger, Edith Schultze-Westrum, Klara Kraft, Annelore Wied. *Production :* Ariston, 1954.

Voici sans aucun doute le film le plus fait pour ravir les connaisseurs. C'est, si l'on veut, le chef-d'œuvre du cinéma « intimiste », l'aboutissement d'une expérience que l'on pouvait discerner dans le *Voyage en Italie* dont il prolonge et accentue certaines des intentions. Aussi faut-il louer sans réserve la gravité du ton, le refus délibéré d'une sensiblerie qui affadit toute la production italienne et dont malheureusement Fellini est loin d'être exempt. Rossellini s'est, de parti-pris, refusé tous les « effets » que la nouvelle dont son film est tiré lui autorisait au bénéfice d'une construction rigoureuse d'où toute indécision, tout « repentir » sont exclus. Me frappe

Un film expérimental

GERVAISE, film français de René Clément. *Scénario :* Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après l'*Assommoir* d'Emile Zola. *Images :* René Juillard. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Maria Schell, François Périer, Armand Mestral, Suzy Delair, Jacques Harden, Mathilde Casadesus, Jany Holt, Florelle, Jacques Hilling. *Production :* Agnès Delahaie — Silver Films, 1956.

Publié en 1877, *L'Assommoir* d'Emile Zola, 7e volume des « Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », assura le succès de toute la série et porta la renommée de l'écrivain, qui avait alors 37 ans, beaucoup plus loin que celle de Victor Hugo. Près de 80 ans après cette naissance éclatante, le roman reste l'un des plus lus et des plus populaires de Zola, avec *Nana, Germinal, La Terre* et *La Débâcle,* encore qu'on lui reproche, sempiternellement, d'avoir donné, au lendemain de La Commune, une idée fausse de la classe ouvrière et d'avoir ainsi servi d'arme à la bourgeoisie. Inutile d'entrer dans cette querelle. Le livre possède un double mérite : les outrances mêmes de la méthode naturaliste employée par Zola en ont fait une peinture inégalée de la misère prolétarienne, à une époque et dans un climat très déterminés ; ses personnages, pris comme types ainsi que des insectes aux mœurs inconnues, sont si vivants qu'ils restent dans la mémoire et l'imagination au même titre que des personnages historiques. La légende les adopta immédiatement. Jusqu'en 1914, de multiples chansons de café-concert racontèrent les malheurs de Gervaise et la déchéance de Coupeau; des séries d'assiettes choisirent pour thèmes décoratifs les principaux épisodes de *L'Assommoir* et, sur les dessus de cheminée des faubourgs,on trouva longtemps une statuette naïvement érotique représentant Gervaise en train de fesser Virginie à coups de battoir.

Ce préambule pour démontrer qu'a priori aucune audace spéciale ne semblait avoir conduit René Clément à tourner une nouvelle version de *l'Assommoir.* Ce sujet étant avec *Les Misérables* l'un des plus éprouvés du cinéma français, on pouvait prédire au film tout un public, même s'il n'était pas, comme les tableaux vivants de Zecca, destiné à orchestrer une propagande anti-alcoolique. Ce raisonnement est juste pour la *Nana* de Christian Jaque, qui a ramené Zola aux proportions de Feydeau en misant sur une héroïne et une actrice commerciales. Il se révèle faux avec la *Gervaise* de René Clément. Il a fallu beaucoup d'audace, au contraire pour faire en France, en 1956, un film dont le caractère expérimental soit aussi marqué.

Car le film de René Clément est une expérience. Remontant aux sources du réalisme cinématographique français, la littérature naturaliste, il détruit du même coup ce réalisme dont nous souffrons depuis cinquante ans comme d'une gale. Feyder, Duvivier, Carné, Clouzot parfois, puis Yves Allégret avaient soigneusement recueilli de Zola et des écrivains de son école cette méthode d'observation et de description qui consiste à montrer la vérité de l'homme de l'extérieur, à la définir d'après les réactions purement physiologiques. Cette méthode fut vivifiante pour la littérature post-romantique ; elle permit de créer un réalisme fécond et facilita une évolution vers un autre style. Pour le cinéma, elle contribua à un malentendu d'importance. La trop vantée « école réaliste française d'avant-guerre » est, en réalité, naturaliste et engluée dans une littérature depuis longtemps décantée dans le roman contemporain. Seul Jean Renoir avait su créer un véritable réalisme cinématographique et *La Bête Humaine* avait donné à ce point de vue une leçon qui ne fut pas comprise ; car le moins naturaliste des films français d'avant 1939 est justement celui-ci, qui fut tiré de Zola.

Récemment encore, et après des année d'imitation stérile, *Le Temps des assassins* de Duvivier nous prouvait que le cinéma français s'obtinait à traîner un cadavre. Après *Gervaise,* le cadavre doit être enterré sous peine de tuer définitivement le cinéma français. *Gervaise* rend désormais impossible l'imposture du pseudo-réalisme en faisant exploser l'univers naturaliste originel.

François Périer et Micheline Luccioni dans *Gervaise*, de René Clément.

L'expérience, en effet, est plus qu'attachante : convaincante. Le film a pris, dans toutes les directions, le style du livre. Il est rigoureusement « daté » pour sa démonstration.

Aux antipodes de la poétisation chère à Carné qui choisit souvent pour cadre ce secteur de la géographie parisienne, le décor de studio donne du quartier Barbès la vision exacte qu'en a transmise Zola. Il devient un lieu clos où s'ébattent à plaisir les échantillons d'humanité distingués par le romancier. En vingt ans, Gervaise ne quitte la rue de la Goutte-d'Or et ses environs que fort peu ; c'est qu'elle est placée dans une cuve expérimentale où tous les autres sont mis à bouillir avec elle. Les théories naturalistes associaient étroitement les êtres à leur milieu social. Le décor de Gervaise joue admirablement le rôle de déterminateur. Le lavoir, la boutique de blanchisserie, la rue, ont une présence. Présence beaucoup moins affirmée lorsqu'il s'agit d'endroits extérieurs au lieu clos : la guinguette où Gouget conduit Gervaise, la gare où Gervaise assiste, cachée, au départ de son fils, ces endroits n'étant pas des lieux spécifiques.

Les costumes, sortis d'une malle d'époque, ont la même nature caractérielle. Nous sommes loin de l'imperméable de Michèle Morgan et des défroques d'ouvrier de Jean Gabin. Les étapes de la prospérité de Gervaise se devinent à ses robes. La débine les avachit et les use comme il se doit.

La photographie, qui a donné lieu à de minutieuses recherches, enregistre avec une objectivité impitoyable la lèpre des murs, la crasse du pavé, le chiffonné des draps, les joues mangées de barbe, le brusque éclair d'un sourire, l'attendrissement d'un regard ou la fraîcheur du linge bien repassé. C'est une photographie-témoin, qui refuse l'académisme, le contraste trop cinématographique du noir et du blanc. Une photographie naturaliste qui rend physiquement sensible aussi bien le grain de peau d'une femme que l'haleine d'un ivrogne, la froidure de l'hiver et la saleté d'une eau de vaisselle. Au lecteur passionné de *L'Assommoir*, cette photographie procure la même impression que les mots et les phrases du livre.

René Clément réalise la synthèse de tous ces éléments en dirigeant ses acteurs avec le souci de leur imposer une psychologie non du caractère mais du comportement. Chaque détail a

de référence d'une comédie musicale. Et Un jour à New-York *est mon film préféré parce que nous y avons réussi une comédie musicale de forme pure.* » (1)

Nous aurions bien aimé trouver quelque part dans cette interview quelles idées Gene Kelly entendait mettre dans la comédie musicale, mais la force des petits maîtres du cinéma américain est de créer dans la spontanéité la plus directe, de posséder d'emblée l'essence même du genre dans lequel ils s'expriment : et si Gene Kelly ne donne pas sa définition de la comédie musicale, c'est qu'il serait bien en peine de se définir lui-même. Cependant si à la lueur de cette déclaration dont la prudence, d'ailleurs, accorde toute latitude de mise au point, je n'ai pas la prétention de mettre au clair la dualité artistico-commerciale de Gene Kelly, encore moins de faire de son dernier ouvrage *Beau fixe sur New-York* un fastidieux moyen d'investigation, je voudrais cependant présenter d'autres éléments d'appréciation que ces deux références auxquelles les rubriquards des quotidiens ne manquent jamais de faire allusion : celle de la bonne soirée, celle de la plastique féminine.

Certes, en regard de ces deux critères expéditifs, *Beau fixe sur New-York* est une réussite totale ; de nombreux numéros de spectacle y dérident le cinéphile le plus grincheux, quant à la belle fille... c'est Cyd Charisse (2), Mais trop grand est le préjugé qui fait de la comédie musicale un simple divertissement et de ses chorégraphes de vulgaires amuseurs pour se contenter d'estimations aussi désinvoltes. On ne saurait trop prendre garde aux apparences de la légèreté: elle dissimule souvent des vérités profondes et derrière le rire le plus éclatant se cache toujours l'amertume ; si l'aiguille est au beau fixe sur New-York, le baromètre peut bien être factice car rarement scénario de comédie n'a été aussi près du drame noir. Voilà plutôt :

1945 : trois compagnons d'armes, Ted (Gene Kelly), Doug (Dan Dailey) et Angie (Michaël Kidd) fêtent leur retour à la vie civile ; mais leur joie ne va pas sans mélancolie ; appelés chacun à des occupations différentes, leur belle amitié va connaître le sort des amours de vacances ; ils tentent pourtant une gageure pour éprouver la permanence de leur sentiment, celle de se revoir dix ans après jour pour jour. 1955 : Ted, le shakespearien distingué, vit de louches combinaisons dans le jeu et la boxe. Doug, le peintre plein de promesses, prostitue son art; il a déçu sa femme qui demande le divorce. Angie, le moins ambitieux, est patron d'un snack-bar. Leur entrevue est catastrophique : chacun voit dans l'échec de l'autre le reflet de son propre échec; ils se détestent alors mutuellement parce qu'ils détestent ce qu'ils sont devenus. D'un commun accord, ils se séparent. Mais dans l'après-midi qui suit leur brouille, les trois anciens amis opèrent séparément un lent retour sur eux-mêmes. Les deux plus touchés par la vie, Ted et Doug regagnent lentement leur propre estime, le premier en suscitant l'intérêt d'une jeune femme remarquable en tout point (« *Elle m'aime, donc je m'aime* »), le second en s'offrant le luxe de remettre son patron à sa vraie place, celle du philistin. Ils retrouveront leur amitié d'antan et s'absoudront l'un l'autre après une ahurissante confession publique lors d'une émission de télévision qui ne doit rien à celle de Jean Nohain dans sa velléité d'exalter les petites vertus civiques et individuelles. Ils sont désormais prêts pour un nouveau départ.

Les aventures de Ted, Doug et Angie sont bien de celles qui accusent le désarroi d'une époque, d'une civilisation, et non pas de l'inconsciente façon qui réjouit tant les filmologues mais avec une lucidité perçante et révolutionnaire. Plus qu'un happy-end, la scène finale du film est une menace : la dernière séquence est la même prise de vue mélancolique qui marquait la première séparation des compagnons d'armes. Leur avenir est comparable à ce que la vie leur offrait dix ans auparavant; l'expérience acquise pourra les prévenir de semblables dangers, mais Ted, véritable réplique cadette de Doug, ne renouvellera-t-il pas les erreurs conjugales de son ami'? Le fil qui suspend l'épée de Damoclès n'est pas encore tranché, le grand couteau

(1) Interview reproduite par la revue anglaise « Sight and sound » (été 1956).

(2) Il faudrait consacrer une étude spéciale à Cyd Charisse ; bien des navets sont entrés dans la petite histoire du cinéma par sa seule grâce ; elle emporte tout à la fois l'adhésion du Corse et de l'Anglais, réconcilie les hitchcocko-hawksien et leurs détracteurs. Il n'est pas jusqu'aux femmes qui ne lui concèdent quelques charmes.

Michael Kidd, Dan Dailey et Gene Kelly dans *Beau Fixe sur New-York*, de Gene Kelly et Stanley Donen.

ne s'est pas abattu sur la tête de Ted ou de Doug comme il s'est abattu sur celle de Charlie Castle, mais la morale de *Beau fixe* n'est pas si loin de celle de *The big knife;* dans les deux cas, même départ brillant, puis même dégradation de l'individu, même échec conjugal, même prise de conscience après une dizaine d'années d'une existence relâchée.

Un pareil pessimisme cadrerait bien mal avec les prêches en faveur de la bonne humeur auxquels nous ont habitués toutes les comédies musicales américaines, mais la petite philosophie de *Beau fixe* est beaucoup plus austère qui se ramène à ce sévère syllogisme : je déteste mon ami, mon ami me déteste, donc, je me déteste, et à son aimable correspondant: je l'aime, elle m'aime, donc je m'aime. Petits raisonnements qui impliquent en fin de compte l'idéal suivant : je dois réaliser mes projets de jeunesse pour que mes amis de jadis (et moi-même) respectent ce que je suis devenu aujourd'hui. Certains souriront à l'énoncé de cette maxime de bonne conduite, mais est-elle si étrangère à cet aveu de Bernanos : « *J'écris pour me justifier aux yeux de l'enfant que je fus.* » ! Au reste, tout au long de ses films, les rôles de Gene Kelly reflètent la pureté du monde de l'enfance; son personnage est un héros de dessins animés, qu'il défie la pesanteur du haut de l'Empire State Building, qu'il défie les éléments en chantant sous la pluie ou tout simplement qu'il défie la logique adulte en faisant du patin à roulettes dans les avenues de New-York ; et ce n'est pas une simple gageure technique s'il se retrouve entouré dans ses danses par des sujets dessinés (*Anchors Aweigh* et *Invitation to the Dance*).

Gene Kelly pour conclure son interview espérait pouvoir réaliser un jour prochain un projet qu'il a en tête, sans contrainte. Il a prouvé néanmoins avec *Beau fixe* que la comédie musicale pouvait aborder la narration de grands sujets, et que ce genre était un mode d'expression tout aussi riche que les autres. Il importe moins que ce film ait été ce qu'il est, que ce qu'il nous laisse espérer et que ce qu'il nous confirme sur Gene Kelly : tout distrayant que soient les Donen (cavalier seul) et les Walters, ils n'arrivent pas à sa cheville tant de danseur que d'auteur.

Claude de GIVRAY.

purement *décorative* de la lumière et de l'ombre étant commandée par le point de vue qu'adopte l'appareil à un moment déterminé. Minnelli a une connaissance incomparable du langage cinématographique, il sait parfaitement ce qui doit venir *avant* et ce qui doit venir *après*, il sait non moins parfaitement alterner les plans fixes et les mouvements d'appareil, tout de même qu'un écrivain sait alterner les phrases longues et les phrases courtes, d'où cette fermeté suave de l'écriture. Il vaudrait la peine de développer à loisir l'usage très personnel qu'il fait de la couleur sur écran large. J'évoquais tout à l'heure la peinture des grands peintres du Nord de la Renaissance. Il est en effet aussi fort dans l'usage de la couleur pure que des valeurs. Il sait accorder un jaune et un gris, corriger par quelques « accents » éclatants la monotonie d'un camaïeu et l'écran large lui permet d'organiser des *ensembles en mouvement* d'une extraordinaire beauté. La poursuite du malheureux Harry (le seul être malheureux de ce Brigadoon, village de rêve) est une des plus grandes réussites du cinéma par le synchronisme parfait que Minnelli fait régner entre les mouvements d'appareils, les chants et les couleurs. Il s'agit moins, en fait, des tentatives de Harry d'échapper à ses poursuivants que de *la lutte de la lumière et de l'ombre*. *Brigadoon* est, formellement parlant, la troisième réussite du CinemaScope (les deux premières étant *A Star is born* et *Rebel without a Cause*). Quel metteur en scène aurait su mieux évoquer la lueur stridente et fugitive des torches jouant sur les fougères, l'éclat rouge vif de la robe de Cyd Charisse se découpant sur le vert nocturne du paysage écossais ? On ne louera jamais assez l'accord prestigieux des complémentaires et justement du rouge et du vert pour lesquels Minnelli semble avoir une prédilection marquée. Je l'ai déjà dit: dans l'emploi des tons purs, comme dans celui des valeurs, il est infaillible.

J'espère avoir fait sentir le charme extrême qui se dégage de ce film et que l'on ne trouve que dans les films de Minnelli. C'est dire que je considère la part qui revient à Gene Kelly comme assez réduite. La chorégraphie est très correcte, que ce soit dans les ensembles ou les pas de deux ou de quatre. Son numéro personnel est, en revanche, la répétition exacte de numéros similaires qui m'avaient enchanté dans *Singin' in the Rain* ou *It's always Fair Weather*. Devenant un procédé, ils me déçoivent un peu. J'incline donc à croire (et *It's always Fair Weather* en serait la preuve) que Kelly, quelle que soit sa richesse d'invention, est infiniment moins à l'aise dans le genre difficile du cinéma musical que Minnelli et je suis certain que, la chorégraphie mise à part, sa collaboration à *Brigadoon* est des plus réduites.

On peut s'étonner que je n'ai pas dit un mot de l'argument du film. Le voici : deux chasseurs égarés découvrent un village jusqu'ici inconnu. Ils découvrent aussi que ce village, Brigadoon, doit à un miracle de réapparaître à la surface de la terre une fois tous les cents ans. L'un des chasseurs tombe amoureux d'une merveilleuse jeune fille, mais craignant d'être le jouet d'un songe il rentre, à l'instigation d'un compagnon d'esprit réaliste, à New York. La vie factice de la ville lui étant devenue insupportable, il revient à Brigadoon et son amour permet un second miracle. Brigadoon resurgira du néant avant que cent nouvelles années ne se soient écoulées.

On voit combien ce scénario était difficile à traiter et combien il fallait de tact, de goût et d'audace pour ne pas tomber dans le chromo et l'arbitraire. Je ne dissimulerai pas qu'à la première vision une séquence (celle où l'un des villageois dévoile le secret de Brigadoon) paraît faible, traitée sans conviction, mais me croira-t-on si je dis que ce défaut s'atténue considérablement à la deuxième pour disparaître à la troisième ? Et peut-être est-il indispensable qu'il y ait des scènes faibles pour mieux goûter les scènes cruciales. On aura de plus compris que *Brigadoon* est très mélancolique, encore qu'il s'achève sur une conclusion optimiste. Il est précisément l'écho délicieux d'une nostalgie qui est celle de beaucoup d'Américains (surtout de la Californie) : échapper à l'artifice et au factice de la civilisation pour retrouver un monde de joies simples et de sentiments purs. En un sens, *Brigadoon* rejoint les conclusions des films d'Aldrich, de Mankiewicz ou de Hawks, il se place

sous le signe d'une esthétique du refus.

Il me reste, ce qui m'est toujours très agréable, à dire un mot de Cyd Charisse, cette toute divine. On ne louera jamais assez ses mérites chorégraphiques. Elle est irremplaçable et je doute si on retrouvera sa pareille d'ici longtemps. J'avais considéré Minnelli comme le dernier représentant du « maniérisme » au sens que les historiens donnent à ce terme : perfection un peu mièvre et non dépourvue d'éclectisme. Je me rétracte : Minnelli est un *grand artiste européen* à qui la peinture ancienne et moderne devra les prolongements les plus prometteurs et le cinéma deux ou trois films essentiels.

Jean DOMARCHI.

Quine hourra !

MY SISTER EILEEN (MA SŒUR EST DU TONNERRE), film américain en CinemaScope et en Technicolor de RICHARD QUINE. *Scénario* : Blake Edwards et Richard Quine, d'après la pièce de Joseph Fields et Jerome Chodorov. *Images* : Charles Lawton Jr. *Musique* : Moriss Stoloff et George Dunning. *Chansons* : Jule Styne et Leo Robin. *Chorégraphie* : Robert Fosse. *Décors* : William Kierman. *Interprétation* : Janet Leigh, Betty Garrett, Jack Lemmon, Robert Fosse, Kurt Kasznar, Richard York, Lucy Marlow, Tommy Rall. *Production* : Fred Kohlmar — Columbia, 1955.

Tout d'abord, je dois avouer que le premier film de Richard Quine, *Du Plomb pour l'Inspecteur*, m'avait semblé approcher plus du calibre de la chevrotine que de celui d'une balle de Colt 36. Si pour jauger son auteur je n'avais guère usé que des petites unités de mon système de poids et mesures, force m'est maintenant de déchanter devant sa comédie musicale.

Betty Garrett et Jack Lemmon dans *Ma Sœur est du Tonnerre*, de Richard Quine.

mour, plus saumâtre, où la richesse d'invention aggrave chaque seconde la pauvreté des situations, où le spectateur mal à l'aise rit d'abord d'un rire forcé, en éprouve de la honte, rit à nouveau mécaniquement, pris dans un impitoyable engrenage de stupidités, et finit par s'esclaffer *parce que ce n'est pas drôle*. Bref, un sommet de la bêtise, mais un sommet au même titre que Bouvard et Pécuchet.

Mais, revenons à notre point de départ. Pas d'idée de départ justement, chez Frank Tashlin. Voilà l'originalité. Seule compte l'arrivée, une scène à l'extrême limite de l'absurde, dans le féroce et loufoque univers du *Pim, Pam, Poum* de notre enfance.

On voit que Tashlin garde le meilleur souvenir de Lubitsh, celui de *Cluny Brown* et de *To be or not to be*. La comédie américaine est morte. Soit.

Vive la comédie américaine.

Jean-Luc GODARD.

P. S. — Frank Tashlin est né à Weehawken (New-Jersey), le 19 février 1913. Dès 1931, il travaille à Hollywood comme cartoonist pour Léon Schlessinger. De 1934 à 1937, il dessine le comic-strip *Van Boring*. En 1944, enfin, il aborde vraiment le cinéma en étant scénariste de *Variety Girl* (*Hollywood en Folie*), réalisé par George Marshall. Suivent les scénarios de *The Fuller Brush Man* et de *Paleface* (*Visage Pâle*) en 1948, de *Miss Grant takes Richmond* (*Miss Grain de Sel*) en 1949, de *Woman of Distinction* et de *The Good Humor Man* (*Le Marchand de Bonne Humeur*) en 1950, de *The Lemon Drop Kid* (*Le Môme Boule-de-Gomme*) en 1951. Cette même année, il signe la mise en scène de son premier film, *First Time*. Puis c'est, en 1952, *Son of Paleface* (*Le Fils de Visage Pâle*), en 1953 *Marry me again* (*Epousez-moi encore*), en 1954 *Suzan slept here* (*Suzanne découche*), en 1955, *Artists and Models* (*Artistes et Modèles*) et *The Lieutenant wore Skirts* (*Chéri, ne fait pas le Zouave*). Il a signé le scénario de tous ses films, à l'exception de *Suzanne découche*.

Les souffrances de l'inventeur

THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (CONDAMNE AU SILENCE), film américain en Warnercolor et CinemaScope de Otto Preminger. *Scénario :* Milton Sperling et Emmet Lavery. *Images :* Sam Leavitt. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Gary Cooper, Charles Bickford, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elisabeth Montgomery, Fred Clark, Ian Wolfe. *Production :* Milton Sperling — United States Pictures, 1955.

Difficile de mettre une étiquette sur Otto Preminger. N'est-il qu'un bon artisan, comme on les compte par douzaines à Hollywood, un peu plus chevronné, toutefois, rigoureux dans sa direction, exigeant sur le choix des sujets, que nombre de ses confrères encore perdus dans le troupeau ? Ses films ne se ressemblent guère, au premier coup d'œil du moins, si ce n'est par l'audace d'un thème qui brave, chaque fois, quelque tabou. Ce tyrannique directeur d'acteurs, ce virtuose du travelling a-t-il, à proprement parler, un style ? Je conçois qu'on hésite un moment, qu'une certaine froideur apparente vous éloigne, mais chaque vision de ses films nous laisse l'impression d'un monument massif, et qui résiste à l'épreuve des souvenirs. Il y a, dans toutes ces architectures, un élément commun, et qui ne concerne pas seulement la facture. Cette idée, je ne suis pas encore sûr de la bien saisir. Est-ce celle d'un sentiment fort, d'une *obstination* dans le crime (*Angel Face*), le désir d'arriver (*La lune est bleue*), la veulerie (*L'homme au bras d'or*) ? Tenons-nous en là, du moins provisoirement. Preminger aime les situations fortes et les caractères entiers. Ses héros vont toujours juqu'au bout de leur dessein. *Bonjour tristesse, Gandhi, Sainte-Jeanne,* ses projets de l'heure, se conforment, semble-t-il, à ce schéma. Et nous le retrouvons ici encore. C'est bien le doux entêtement de Billy Mitchell qui a fait l'objet du soin de Preminger. Ce général américain voulut réformer l'aviation, alors qu'au lendemain de la première guerre, les U. S.A. n'étaient que la huitième puissance aérienne du monde. Il pressentit l'importance stratégique du bombarde-

ment aérien, dénonça un matériel désuet et meurtrier, alla jusqu'à prédire Pearl Harbour. Il est maintenant réhabilité et maints aérodromes ou escadrilles portent son nom.

Ce sujet n'est donc pas des plus conformistes. Il est parent, par l'esprit du *Fragil Fox*, de Robert Aldrich. L'audace est toute relative : le temps et les victoires apaisent les rancunes. N'empêche que l'armée américaine n'apporta pas à sa réalisation le concours qu'elle accorde d'habitude aux films militaires. Ce serait donc fort déplacé d'y voir l'effet de quelque propagande militariste habile. L'Amérique, hypocrite sur certains points de mœurs, supporte que l'écran portraiture sans indulgence des institutions ailleurs sacrées, comme l'Armée et la Justice.

Billy Mitchell, las de ne pouvoir se faire entendre, accuse publiquement ses supérieurs de négligence et de trahison. Il pense qu'un débat judiciaire donnera de la publicité à sa cause. Mais il n'a pas compté avec les finasseries du code; tout exposé de ses vues est rejeté comme étranger au débat. *In extremis*, il parvient néanmoins à se faire entendre. Il est rayé des cadres, mais la presse a publié ses avertissements.

Le *procès* (la scène du jugement occupe plus de la moitié du film) est un thème cinématographiquement ingrat et dont l'Amérique se tire avec plus de bonheur que les cinéastes — voyez Cayatte — de cette rive. Sans doute les mœurs du prétoire sont-elles, là-bas, plus photogéniques : on ne porte pas la robe, avocat, attorney marchent de long en large, ce qui délivre leur geste de l'emphase académique et comble d'aise la caméra. Mais je crois surtout que l'idée de la culpabilité morale et légale, et du conflit échéant de l'une et de l'autre, est particulièrement chère à l'Amérique. Les films comportant un procès sont en nombre impressionant. Je cite au hasard : *Une place au Soleil*, *I Confess*, *Adam's Rib*, comédie de Cukor, *Angel Face* du même Preminger. On peut voir dans cette obsession la marque d'une mauvaise conscience, ou, si l'on préfère, d'une liberté réelle de conscience. Ce qui me plaît, c'est que les cinéastes d'Hollywood, fussent-ils nés à Vienne, arrivent sans tomber dans le pathos littéraire, tout en servant de près l'actualité, le fait divers, à universaliser toujours le débat. Le conflit entre les chemins du génie et les exigences de la discipline, entre la clairvoyance individuelle et l'inertie des corps constitués est de tous les temps et de tous les pays. C'est bien ainsi que Preminger nous le présente. Certaines maximes, bien martelées, sur les devoirs du soldat et les droits de la vérité, ont une beauté quasi cornélienne. Cooper timide en face des mots, comme tous les hommes d'arme, affronte ses juges avec un doux entêtement, exempt de morgue. Je préfère cette dignité, un peu neutre, au cabotinage de James Stewart dans *M. Smith au Sénat*.

Peut-être trouvera-t-on forcée, en revanche, la peinture des autres militaires, et surtout de l'avocat du Gouvernement incarné par Rod Steiger. Mais l'Américain ne se fait pas la même idée que nous de la dignité, même chez un magistrat et un haut fonctionnaire. Les pitreries, la presse, le roman nous le montrent, ne le déshonorent point. Et puis un cinéaste de formation allemande ne résiste pas à la tentation de cerner ses portraits d'une ligne qui nous paraît au début un peu grosse, mais nous convainc, à la longue, par l'éloquence de son tracé. La silhouette du sénateur La Guardia est brossée en quelques touches bien appliquées ; fidèles, je ne sais, à coup sûr fort drôles. L'humour a sa place dans ce sujet grave, mais non grandiloquent.

Comme *Air Force* de Hawks, cette œuvre ne peut être isolée du climat sous lequel elle a pris naissance. Elles expriment, même dans ce qu'elles ont d'impertinent ou de tragique, le bonheur d'une civilisation, assez jeune ou assez mûre pour le classicisme. Un esprit, non averti, déformé par la littérature du siècle, peut n'y voir que banalité, puisque sa sagesse ne va pas plus loin que celle des proverbes. Mais chaque adage, on sait, à son contraire et prendre, comme on le fait chez nous, le contre-pied de l'un vous mène forcément à l'autre.

On s'étonnera que, de ce film, je loue le classicisme plus que les audaces. Mais d'autres trouveront peut-être ces audaces trop timides, et cela m'amuse, je l'avoue, de leur couper l'herbe sous les pieds. Il n'est pas question de politique. Le problème qui se pose ici, s'est posé et se pose encore sous tous les régimes, à condition qu'ils

Welles qui veut et, pour prendre toujours nos références en Amérique, Robert Aldrich avant *Kiss me deadly* a fait preuve de la même prudence. Mais soyons sérieux.

A l'origine du film, il y eut un roman de Pierre Benoit : *Aux environs d'Aden*. Les adaptateurs, Jean Aurel et Michel Boisrond, ayant compris qu'il était impossible de prendre maintenant au pied de la lettre ce genre de littérature, ont préféré en tirer légèrement vers la parodie le parfum démodé. En ces temps que nous vivons, Aden, la mer Rouge et le canal de Suez n'évoquent plus l'aventure poético-exotique.

Donc l'affaire est claire ; la panne de chaudière qui condamne une troupe minable de comédiens 1900 à rester en souffrance à Aden, le jeu diplomatique mené par un officier supérieur britannique et dont une française de mince vertu se trouve être l'enjeu à son corps défendant, doivent nous amuser et nous amuser seulement. Et, au vrai, tout cela nous amuse ; c'est irrévérencieux en diable ; qu'un Anglais puisse ignorer Shakespeare et que la reine Victoria momifiée dans son cadre doive, selon quelque prince moricaud, ne rien entendre à la politique, voilà bien qui peut nous venger du bûcher de Jeanne d'Arc, à laquelle il est d'ailleurs bouffonnement fait allusion. Le dialogue étant truffé de drôleries et la mise en scène semée de gags, le film avance constamment sur un rythme sautillant et alerte, comme une gamine à cloche-pied gagnant au jeu de la marelle. Michel Boisrond a été l'assistant de René Clair mais, pour que l'on ne s'en souvienne pas, au lieu de recommencer la comédie ballet ou la poursuite traditionnelle, il adopte la réaction en chaîne d'un bout à l'autre de l'écran panoramique; un faux mouvement devant le buffet d'une réception mondaine déclenche une catastrophe *en largeur*, avec écrabouillement au passage d'une tarte à la crème sur la figure d'une dame inspirée de Dubout. De même, la présence sur la rampe d'une loge de théâtre de tout un alignement de jumelles a-t-elle plus d'efficacité dans un seul plan que des plans successifs du prince essayant ces divers instruments pour mieux guigner la jeune actrice n'en pourraient avoir. Par ailleurs, Michel Boisrond excelle dans la mise en situation de personnages cocasses et secondaires. Ici, par exemple, le pasteur au chapeau ennuagé de gaze bleue et ses deux filles jumelles en robes à pois ou le vieux cabot dont le chien s'appelle Andromaque.

Mais, dans ce divertissement de bonne tenue, le metteur en scène montre le bout d'une autre oreille. Volontairement dirigée comme Martine Carol, Dany Robin apporte à sa composition d'Albine une curieuse épaisseur. Elle a de Martine les yeux en coulisse et la traînante vulgarité de langage. Ses « *t'as pas la manière* » ou « *ce jour-là tu pourras aller te faire cuire un œuf* », le côté « Môme Crevette » qu'elle donne au rôle de Desdémone pourraient faire penser à des intentions parodiques, l'esprit en plus et le sein dénudé en moins. Or, brusquement, une scène livre la clé de ces réminiscences : devant la glace de sa loge, Albine, qui vient de jouer Sylvia, parle d'amour au comédien Grémilly (l'excellent Jacques Duby) sur un ton qui n'est plus exactement celui du contexte apparent. Et, lorsque Grémilly retire sa perruque marivaudesque pour se contempler à son tour dans la glace, il est impossible de ne pas songer au *Carrosse d'Or*. Albine, cette petite cabotine, fidèle au mythe de la jolie fille sentimentale et peu farouche tel que Martine l'a fixé pour le cinéma d'exportation (mythe venu du caf' con' et de la cocotterie 1900) serait donc, sans le savoir, une réplique de Camilla.

S'essayant successivement comme Camilla à l'amour de trois hommes, Lusignan, le capitaine anglais Burton et Grémilly, et déçue successivement par tous les trois, prise au jeu subtil du théâtre et de la réalité, comme Camilla, elle choisit finalement une autre solution ; elle épouse le prince arabe dont elle ne voulait d'abord pas et l'emmène à Paris. Elle reste en situation ; elle joue, en adoptant les perles primitivement destinées à financer sa vénalité supposée, le meilleur rôle de sa carrière. Le clin d'œil qu'elle adresse aux membres de la troupe et les applaudissements de ceux-ci nous permettent, si nous savons regarder, de comprendre.

Même si ce rapprochement est inconscient, qu'il puisse venir à l'idée fait de *C'est arrivé à Aden* mieux qu'une comédie bien réussie.

Jacques SICLIER.

Saluer Melville ?

BOB LE FLAMBEUR, film français de JEAN-PIERRE MELVILLE. *Scénario* : J.-P. Melville et Auguste Le Breton. *Dialogues* : A. Le Breton. *Images* : Henri Decae. *Musique* : Eddie Barclay et Jo Boyer. *Décors* : Claude Bouxin. *Interprétation* : Roger Duchesne, Isabel Corey, Daniel Cauchy, André Garret, Howard Vernon, Gérard Buhr, Guy Decomble. *Production* : O.G.C. — Productions Jenner — Productions de la Cyme — Play Art, 1956.

A une exception près (l'épouvantable *Quand tu liras cette lettre*), les films que cet étrange zèbre de Melville nous offre périodiquement sont d'une honnêteté, d'un sérieux, qui tranchent agréablement avec les livraisons des autres franc-tireurs du cinéma français. Melville à l'art de tromper le client sur la marchandise : il n'a pas son pareil pour les bonnes et les mauvaises surprises. Jean-Pierre ou les ambiguïtés : qui pouvait croire en ce *Bob le Flambeur*, cousin à la mode de Montmartre des Menteurs et Stéphanois ? L'entreprise semblait charcutière en diable, avouons-le. La rondeur de Melville ne songeait pas à cacher, bien au contraire, celles d'Isabel Corey.

Eh bien ! pas du tout : *Bob le Flambeur* est une entreprise des plus sympathiques, et quasiment réussie, assez hautaine pour dérouter, et assez brillante pour plaire. En tout cas, c'est un film lucide, dont l'auteur est aussi conscient de ses faiblesses que de ses qualités. C'est là un film très mal raconté, et dont l'intrigue, de surcroît, ne présente guère d'intérêt, froidement démarquée de celle du *Rififi*. On s'y perd parfois, on s'y traîne la plupart du temps. Ce Melville-là n'est certes pas un narrateur.

Son talent est ailleurs, et il le sait. Il est dans l'art de saisir ou de susciter le détail insolite ou poétique. Il est dans le trait, dans la trogne. La démarche lente et cahoteuse de Bob le Flambeur est l'image de la démarche de *Bob le Flambeur* : elle séduit irrésistiblement. Voici un Pigalle qui ne doit rien à Paris by night (ce qui n'était pas toujours le cas du *Rififi* ou du *Grisbi*), et qui, pour la première fois, peut-être, est saisi dans sa vérité poétique, on ne sait trop par quelle magie, par le moyen d'une caméra fouineuse, attentive à ne rien laisser passer de ce qui peut être beau sans être pittoresque. Sur la Place Blanche du petit matin, celle qu'on ne voit jamais que la bouche pâteuse de tabac et d'alcool et les yeux lourds, Melville sait faire danser la balayeuse arroseuse sans une faute de raccord. Il faut saluer Jean-Pierre Melville : c'est un homme qui sait ce dont il parle : qu'un croupier n'est pas un garçon de café, qu'on peut gagner vingt fois de suite au Baccara, qu'un full au valet bat un brelan d'as, qu'un flambeur flambe.

L'interprétation, discutable sur le plan de l'élaboration psychologique, ne l'est guère sur le plan du style: Melville l'a soumise à sa chronique. Ce Duchesne au visage vieilli, qui dit faux et joue juste, cette belle petite plante d'Isabel Corey qui dit faux et joue juste, disent en vérité comme Melville l'a voulu. Ce qu'on perd d'un côté, on le gagne de l'autre. Je le soupçonne même, ce coquin de Jean-Pierre, d'avoir volontairement réduit les conditions de tournage à leur plus piteuse (et leur plus acrobatique) expression. Une petite caméra portative lui convenait bien mieux que toute autre : débarrassé d'un préjugé qui coûte cher à ses confrères, il a fort bien su, lui aussi, trouver la qualité de l'imperfection. Je salue encore ici Melville et j'accole à son nom celui de son opérateur, Henri Decae.

Je me suis toujours demandé pourquoi Decae n'était pas officiellement reconnu comme un des meilleurs chefs-opérateurs français. Les raisons qu'on me donne à cela me paraissent trop mesquines et trop ignobles pour être vraies. Toujours est-il que Decae est pour beaucoup dans la réussite finale de *Bob le Flambeur*. L'image est précise sans sécheresse, belle sans raffinement, séduisante sans être recherchée. Certaines petites prouesses sont bien agréables à l'œil et à l'esprit comme une belle phrase qui ne fait pas de l'œil. Exactement ce qui convenait à une chronique intelligente, poétique et charmeuse comme *Bob le Flambeur*.

Jean-Yves GOUTE.

Étoile sans lumière

HIMMEL OHNE STERNE (CIEL SANS ETOILES), film allemand de HELMUT KAUTNER. *Scénario :* Helmut Kaütner. *Images :* Kurt Hasse. *Musique* : Bernhard Eichhorn. *Décors :* Hans Berthel et Robert Stratil. *Montage :* Anneliese Schönnenbeck. *Interprétation* : Erik Schuman, Eva Kotthaus, Georg Thomalla, Horst Buchholz, Gustav Knuth, Camilla Spira, Erich Ponto, Lucie Höflich, Rainer Stangl, Siegfried Lowitz, Paul Bildt. *Production :* Neue Deutsche Filmgesellschaft, 1955.

L'intérêt du film de Kautner est de se présenter comme un document et d'essayer de refléter, en dehors des querelles politiques, l'état d'esprit d'un peuple sur lequel pèse encore, comme une malédiction, cette cicatrice géante: la ligne de démarcation des deux Allemagnes.

Pour Kautner il n'existe pas deux nations, mais deux morceaux de la même nation disjointe, échappée à la catastrophe et qui s'est adaptée, de chaque côté, comme elle l'a pu, non comme elle l'a voulu. La frontière effacée, les deux morceaux à nouveau soudés, tout irait bien pour les gens qui s'aiment. Cet idéalisme bourgeois n'est pas fameusement original; il traduit la nostalgie de millions d'individus qui ne se sentent pas à l'aise sans la Grande Allemagne. Le sentiment national s'allie, chez Kautner, à un sentimentalisme qui explique la popularité de ses films en Allemagne. Ce n'est pas tellement en termes de mise en scène qu'ils sont jugés là-bas. Depuis *Le Dernier Pont*, *Ciel sans étoiles* et *Une jeune fille des Flandres* qui reprennent le thème de l'amour entravé par les frontières, et surtout *Le Général du Diable*, plaidoyer en faveur de la dignité morale de l'Allemagne éternelle, ont fait de lui le cinéaste le plus représentatif de son époque. (*Louis II de Bavière* a été accueilli froidement parce que les Allemands prétendent ne plus aimer Wagner dont le régime nazi s'était annexé le génie.)

Dans *Ciel sans étoiles*, ce qui empêche Karl et Anna de s'aimer, c'est la frontière. Qu'Anna se résigne à passer de l'autre côté avec son grand-père, sa grand-mère et son fils, n'est qu'un pis-aller. Les tracasseries policières et les difficultés d'adaptation subsistent. *Ciel sans étoiles* est un film pessimiste, par moment aussi oppressant que *Romanze im Moll* (le meilleur film de Kautner selon moi) qui peignait en 1943, au travers d'une histoire à costumes, le désespoir de la petite bourgeoisie allemande.

Ici, les seuls moments d'accalmie se trouvent dans la gare abandonnée du no man's land. Fausse sécurité au sein de l'insécurité générale, dans un refuge fragile, bâti sur le vide. Le temps s'y efface et il ne reste plus qu'un couple avide de s'aimer.

Ce couple, pris lui aussi comme symbole, aurait dû retenir plus intensément notre attention, puisque à partir de lui le film voulait passer du particulier au général. Or — nous l'avions déjà constaté — Kautner réussit assez mal ses scènes d'amour. Eva Kotthaus et Erik Schuman, tout attendrissants qu'ils sont, restent un couple individualisé. Il se crée donc un hiatus profond entre la partie sentimentale du film et sa toile de fond sociologique. On serait tenté de penser à Roméo et Juliette alors que le drame ne se veut pas éternel mais très précisément de notre temps.

Reste que l'angoisse de l'Allemagne moderne est, dans *Ciel sans étoiles*, exposée sans métaphysique. Il n'était peut-être pas utile de recommencer la scène finale du *Dernier Pont* avec, cette fois, trois cadavres. Mais, dans ce film où le symbolisme est roi, la présence, à côté des corps des amants malheureux, du jeune soldat soviétique serrant dans sa main morte le sauf-conduit inutile, possède une évidente valeur d'intention. Comme la tragique méprise, née de la méfiance perpétuelle, qui fait d'abord de cet Ivan au cœur généreux, capable d'enfreindre la discipline militaire, la victime de ceux qu'il voulait sauver.

Jacques SICLIER.

LES APPARITIONS DE HITCH

— *The Lodger* : Il se précipite muni d'une casquette sur Ivor Novello suspendu à la grille par ses menottes.

— *Blackmail* : Dans le métro, un gamin l'empêche de lire tranquillement en lui enfonçant son chapeau jusqu'aux oreilles.

— *Murder* : Alors qu'Herbert Marshall sort d'une maison, il traverse le champ au premier plan, en grande conversation avec une femme.

— *The Thirty Nine Steps* : Lorsque Robert Donat et Lucy Mannheim vont prendre l'autobus, il passe sur le trottoir en jetant un emballage de chewing-gum.

— *Young and Innocent* : Il se tient à la sortie du tribunal avec un appareil photographique, essayant de faire son cadrage malgré la bousculade.

— *The Lady vanishes* : Lors du retour du train à Londres, il passe sur le quai de la gare en rentrant la tête dans les épaules.

— *Rebecca* : Il passe sur le trottoir derrière George Sanders lorsque celui-ci sort de la cabine d'où il vient d'appeler Judith Anderson.

— *Suspicion* : Lorsque Joan Fontaine se rend au village, il passe dans la rue.

— *Saboteur* : En costume de cow-boy, avec une longue paire de moustaches, il apporte le courrier au ranch.

— *Shadow of a Doubt* : Il est à la table des bridgeurs, dans le train pour Santa Rosa, avec les treize piques dans sa main.

— *Lifeboat* : En gros et en maigre, il sert de réclame sur un journal pour un produit amaigrissant.

— *Spellbound* : A l'hôtel où se trouvent Ingrid Bergman et Gregory Peck, il sort de l'ascenseur, une serviette à la main.

— *Notorious* : Au cours de la soirée donnée par Ingrid Bergman, il vide d'un trait une coupe de champagne.

— *The Paradine Case* : Il sort de la gare, derrière Gregory Peck, avec un violoncelle.

— *Rope* : Il passe dans la rue, au bras d'une femme, dans le panoramique par lequel commence le film.

— *Under Capricorn* : Il est au premier plan, de trois quarts dos, pendant le discours du Gouverneur.

— *Stagefright* : Dans la rue, il se retourne sur le passage de Jane Wyman qui parle toute seule.

— *Strangers on a Train* : Lorsque Farley Granger descend du train à Metcalf, il y monte avec une contrebasse.

— *I Confess* : Il passe en haut de l'escalier de trente-neuf marches, dans le sens opposé à celui indiqué par les panneaux « Direction ».

— *Dial for Murder* : Il est sur la photo du collège que Ray Milland montre à Antony Dawson.

— *Rear Window* : Il remonte la pendule chez le voisin compositeur.

— *To catch a Thief* : Il est assis dans l'autocar, à la gauche de Cary Grant.

— *The Trouble with Harry* : Il passe sur la route, derrière la voiture de l'amateur de tableaux.

— *The man who knew too much* : Il vient regarder avec intérêt un numéro de music-hall arabe filmé à Marrakech et projeté en transparence.

— *The Wrong Man* : Hitchcock prétend que dans ce film il descend d'un taxi et entre au Stork Club.

Eric Rohmer

LES LECTEURS DES "CAHIERS"

et la

POLITIQUE DES AUTEURS

« La Politique des Auteurs » c'est le titre d'un article que François Truffaut s'est longtemps proposé d'écrire. Mais, ce qui se conçoit bien, n'a besoin que de s'énoncer. Le mot court chez nous comme dans le camp adverse : ce slogan saisi au bond, fournit une nouvelle charpente au système de nos contempteurs. Ce dont nous accusent quelques-uns de nos lecteurs, ce n'est pas tant de prôner certains, au détriment d'autres que de les défendre avec une constance sans faille. Telle est l'opinion que notre collaborateur Barthélémy Amengual exprime avec une virulence et une concision qui me permettront d'omettre maintes missives à la prose plus diffuse ou plus timide :

« Les paradoxes les plus irritants des *Cahiers du Cinéma*, du moins de leurs Jeunes-Turcs, tiennent à leur attitude critique, contradictoire seulement en apparence, devant les films qu'ils aiment.

D'une part, ils abordent les œuvres comme si elles étaient des météorites venues du ciel, auto-suffisantes, portant en elles-mêmes leur fin et leur commencement, univers complets, monades parfaites, face à quoi le critique n'a plus qu'à définir ses propres rapports, ses certitudes, ses illusions, ses ressemblances, ses valeurs. Auberges espagnoles, ou mieux, morceaux du monde, paysages où pique-niquer, les films renvoient aux critiques les préoccupations et les visages qu'ils leur prêtent. A partir de quoi les astucieuses histoires d'un Hitchcock peuvent devenir drames chrétiens, voire catholiques, et un certain néo-réalisme supérieur restituer, fût-ce dans l'absence, la présence concrète du divin.

Mais en dépit de cette position, qui tient l'œuvre sous le même regard qu'un fragment donné du monde — femme, fleur, golfe, caillou — qui donc ignore l'auteur, ses propos comme ses intentions, les *Cahiers du Cinéma* se réclament d'une politique des auteurs. Ils encensent une poignée de cinéastes auxquels ils attribuent, sans sourciller et sans aucune restriction, l'absolue paternité du moindre détail, de la plus chétive allusion, du plus fugace accent des films produits par ces metteurs en scène et ce, bien qu'ils n'ignorent évidemment pas qu'il y a

fort loin de la coupe des producteurs aux lèvres des réalisateurs, à Hollywood au moins autant qu'ailleurs. Tous les procès d'intentions valent alors s'ils servent à bâtir une métaphysique, à assujettir un style, à consolider une vision du monde. Mais ces mêmes procès d'intentions deviendraient d'indignes suspicions policières s'ils se proposaient d'apercevoir à quelles fins le film peut avoir été produit, qui il sert, qui il dessert (délibérément ou indirectement), de quoi il est le reflet.

Au fond, il n'y a d'auteurs, pour les *Cahiers du Cinéma*, que dans la mesure où cette présence invoquée renforce l'existence des films en tant que *monde*, en tant que *nature*. Plus le cinéaste est « auteur », plus aisément son film peut être glosé. De Dieu, seul Auteur parfait, la Création est infiniment indéfinie. Et du coup tombe la contradiction. Nos Jeunes-Turcs sont conséquents. Comme ces matérialistes du XVIII[e] qui se passent de Dieu en tout mais ont besoin d'un premier moteur, leurs univers cinématographiques — parfaites machines — revendiquent un Horloger.

Je n'aggraverai pas mon cas en ajoutant que les *Cahiers*, malgré qu'ils en disent, et souvent, ne me semblent pas soulevés d'une religion dévorante. Mais ils tiennent à ce que tout soit en ordre. Aussi ont-ils fait d'Hawks, d'Hitchcock et de quelques autres autant d'hypostases du Dieu des Philosophes.

Cependant il y a, c'est évident, des auteurs au cinéma. Mais à ces auteurs réels, et souvent, hélas ! plus nombreux qu'il ne faudrait pour un même film, les *Cahiers du Cinéma* préfèrent cet auteur idéal, avec un grand A, qu'en toute liberté ils construisent à partir des bandes qu'ils ont vues signées du même nom. Et le cercle idéaliste est ainsi bouclé. Films et auteurs réels (de tous ordres) échappent au monde et à l'histoire pour, devenus pur cinéma, entrer monnayer l'absolu dans les Musées de l'imaginaire.

Barthélémy AMENGUAL.

J'accorderai à notre censeur que l'attitude qu'il réprouve chez nous n'est pas exempte de tout parti-pris, qu'il ne s'agit pas (bien que le nombre des heureuses surprises l'emporte sur les malheureuses) de l'affirmation d'un fait constamment vérifié, mais d'une ligne de conduite, d'une politique pour tout dire. Cette foi, si foi il y a, de plus prudents que nous l'avaient partagée. Alain, qui ne passe pas pour un mauvais maître, en avait fait même un de ses dadas, invoquant à la rescousse Chateaubriand et son idée de la « critique des beautés ». Si l'Université aime, pour le présent, à peser chichement le pour et le contre — timidité louable mais stérile — elle se montre en général plus généreuse et plus entière à l'égard du passé. Il n'est pas jusqu'au Petit Larousse qui ne se soit dans sa dernière édition, mis au pas. Nous n'y voyons plus sur les planches des Beaux Arts, les Baigneuses de X... côtoyant la Bataille de Y..., mais un Braque, un Botticelli, un Brueghel à plus juste titre accolés. Dans tous les domaines, aujourd'hui, peinture, musique, littérature, la politique des morceaux choisis cède le pas à celle des œuvres complètes. Ce qui reste, ce ne sont pas des œuvres, mais des auteurs, et, au cinéma, à lire les programmes des ciné-clubs et des cinémathèques, je gage qu'il n'en sera, à tort ou à raison, pas autrement. Le nom du metteur en scène prend, sur les affiches, la place d'honneur, et c'est justice. Je sais que l' « absolue paternité du moindre détail » ne lui est pas accordée en même temps que sa carte professionnelle. A lui de la conquérir et nous constatons qu'il y parvient, s'il a un minimum de caractère, d'autorité, de génie, qu'il ait nom Fritz Lang, Ophuls, Hitchcock ou Renoir. Le film est pour lui une architecture dont les pierres ne sont pas — ne doivent pas — être filles de sa propre chair. Nul ne lui dénie le droit de graver son nom à la base du monument, même s'il n'a pas manié la truelle ou le ciseau. Le comparse a qu'avance B. Amengual est juste : l'univers de la création esthétique est un monde de causes finales, régi par une volonté autocratique. L'idée d'un Dieu horloger, d'un démiurge n'est-elle pas empruntée à l'Art ?

Et d'ailleurs à ces « auteurs réels » (je suppose que B. A. entend par là les collaborateurs du patron, photographe, décorateur, musicien ou scénariste) nous leur faisons, ce me semble dans ces Cahiers, une place que nos confrères des quotidiens ou hebdomadaires n'ont pas toujours le temps de leur accorder. Alors ? Notre péché est moindre, s'il n'est que d'intention. Où sont les casuistes ?

Un seul cinéaste a joui, jusqu'à présent du privilège qu'on refuse à nos poulains. Ne pas admirer son œuvre en bloc, déceler en elle la moindre influence, prôner tel de ses films au détriment de tel autre serait un crime de lèse-majesté. A lui seul le droit d'être comparé à Shakespeare, Molière, Bach, ou je ne sais, sans soulever les tollés. Vous avez deviné : il s'agit

LIVRES DE CINÉMA

par Eric Rohmer

Le cinéma a déjà suscité une importante bibliothèque, mais qui n'a pas encore toute l'étendue souhaitable. Si nous disposons de plusieurs histoires de cinéma, l'œuvre de tel grand metteur en scène manque encore d'exégète. Certains genres ou certaines périodes ont été négligés au profit d'autres plus spectaculaires. Ce n'est donc pas la crise des sujets qui affecte ce domaine de l'édition. Il n'est que de prendre patience. Les lecteurs, qui formaient, aux temps héroïques, un petit cénacle, affluent de plus en plus nombreux chaque jour.

Restent toutefois deux difficultés techniques. Le film est une matière difficile à évoquer, soit par la citation, comme l'œuvre littéraire ou musicale, soit par la reproduction photographique, comme les tableaux de maître. Le culte de la vedette a développé une certaine industrie imagière, mais réservée aux magazines que l'on jette ou l'on découpe, sitôt lus. La photo de plateau, même la plus éloquente, ne donne en revanche qu'une idée lointaine de l'art du metteur en scène. Le critique, ou l'historien, en est réduit à traduire par des mots ce qui se refuse à l'expression conceptuelle et, de guerre lasse, à faire au scénario une part plus belle qu'il n'avait désiré.

Encore faudrait-il, et c'est la difficulté la plus sérieuse, qu'il puisse revoir le film à loisir, afin d'opérer les confrontations nécessaires. « *L'impressionnisme reste la règle en ces matières* » nous confient Raymond Borde et Etienne Chaumeton dans leur PANORAMA DU FILM NOIR AMERICAIN (1941-1953) (1). « *Nous n'avons pas eu* », ajoutent-ils, « *la possibilité de revoir, en une brève période, la totalité des films noirs. Quelques-uns sont retirés définitivement de l'exploitation, d'autres circulent en verson 16 mm dans les campagnes. On touche là au problème de la recherche filmologique ; il faudrait « consulter » à son gré les œuvres que l'on étudie, ce qui suppose l'institution du dépôt légal dans une cinémathèque.* »

Les auteurs mentionnent l'existence de certains films qui n'ont pas été projetés en France. Nous pouvons leur en signaler d'autres, dont nous nous étonnons qu'ils ne disent mot. Il n'est pas exact que le *Faucon Maltais* de John Huston soit le premier film noir en date : il vient après *High Sierra* de Raoul Walsh, et, d'ailleurs, le roman de Hammett avait déjà fait l'objet de deux adaptations. Il est non moins hasardeux d'avancer qu'il y eut entre 1941 et 1944 « *un long silence après la naissance des prototypes* ». N'ont-ils jamais entendu parler de la série des « Falcon » où fut réalisée en 1942 une première version de *Murder my sweet ?* On nous annonce dès les premières pages qu'on usera d'une convention : « *accorder, par hypothèse, la paternité des films à leurs metteurs en scène* ». Soit, mais ce domaine est précisément celui où la part du script est la moins négligeable. Deux minces pages seulement sont consacrées à la littérature policière américaine. Ce tour d'horizon est bien rapide, au point que le nom d'un auteur aussi important que William Irish n'y est même pas cité. Un chapitre sur le problème de l'adaptation n'eût pas été déplacé dans un tel ouvrage. Le cinéma n'est-il que le reflet, le démarquage d'une certaine littérature ? Peut-il au contraire revendiquer un apport original ? Telle est la question qui a été souvent posée, et jamais convenablement résolue. A vrai dire, elle est fort complexe. Faut-il d'après quelques cas précis inférer avec François Truffaut (2) que le film policier est supérieur au roman d'où il est tiré, parce que le passage à l'écran le débarrasse d'un parti-pris esthète, d'un érotisme à bon marché, souvent déplaisants ? C'est un para-

(1) *Les Editions de Minuit.*

(2) Cahiers du Cinéma n° 31, p. 54.

doxe que je reprendrais volontiers à mon compte, mais paradoxe tout de même. Amateur de film et de roman, je serai dans ce domaine, plus exigeant que dans un autre, avant d'accorder la supériorité au film. J'insisterai sur deux points : le premier est que ces deux formes de fiction ne mettent pas exactement l'accent sur le même point, de sorte que, loin de se chercher querelle, elles se complètent. En tant que film noir le *Grand Sommeil* a l'infériorité sur le roman de Chandler, de venir en second : en tant que film de Hawks, il nous révèle, en même temps que la griffe d'un grand metteur en scène, un genre de beautés qui n'appartient qu'au cinéma. Et puis le film est-il vraiment postérieur ? Il y a quelques années Claude-Edmond Magny nous montrait à quel point la littérature américaine, la policière surtout, avait été influencée par le cinéma, qui jouit ainsi, quels que soient ses emprunts, du privilège de l'ainesse. Assurément, le problème exigeait d'être posé, sinon résolu.

Le livre se termine par un bilan dont l'objectivité n'est pas la qualité maîtresse. Je sais : les auteurs nous avaient prévenus, mais il est difficile de confondre impressionnisme et parti pris. « *Concernant le sujet* », nous dit-on, « *le bilan est négatif.* » Pourquoi ? Parce que le film n'a fait que développer des thèmes déjà traduits littérairement ? Mais non : parce qu'il n'a jamais pu se laisser enfermer dans les bornes d'un certain documentaire social et, qui plus est, anarchisant, dans lequel on aurait, ici, voulu le maintenir. Le film noir n'a rien à voir avec le neo-réalisme, même s'il lui advient d'emprunter ses méthodes, le film noir n'est pas (heureusement) un pamphlet politique, même s'il lui est arrivé de dénoncer, et avec une rare franchise, certains abus. Il repose sur des conventions sans lesquelles il ne serait pas ce qu'il est. Prétendre le juger selon une certaine esthétique ou éthique surréaliste, c'est : 1° nous ramener trente ans en arrière, 2° proclamer une servitude, inadmissible, du cinéma à l'égard de la littérature, et de la littérature populaire (mais non pour autant méprisable) à l'égard de paradoxes esthétiques. Borde, comme Kyrou, prône le « mélodrame », mais ne rate pas une occasion de faire la fine bouche. Cette attitude critique ne me semble, pour employer la terminologie des auteurs, aucunement « valable ». Sous prétexte de sociologie on menage « courageusement » à chaque coin de page des pointes aussi vaines que puériles à l'adresse du gouvernement Laniel-Bidault ou de « *tueurs de l'Outre-Mer* ». Le film noir est un prétexte comme un autre, mais le lecteur qui cherchait une documentation, en est pour ses frais. La polémique n'est point déplacée dans un article qui est fait pour *donner* des idées, soit qu'on approuve, soit qu'on prenne le contrepied. Un livre, au contraire, doit vous permettre de *vous faire* une idée, en toute liberté de jugement. Et puis, il est des moments où, à trop vouloir finasser, vos armes se retournent contre vous. Au passif également du film noir, son « *confusionnisme moral* ». *Le « vice » y est aguichant, il n'en est pas moins éprouvé comme « vicieux » et le délinquant apparait travaillé par l'angoisse et le sentiment de culpabilité. En regard, le policier, même quand il n'empeste pas, ne sent jamais très bon...* » Je ne vois rien là que de louable, c'est la définition même de la tragédie conformément aux normes d'Aristote. On me pardonnera de réenfourcher mon dada, mais, dans le royaume des aveugles, il est bon de ressasser les évidences. Le mérite du cinéma est d'être précisément le genre de fiction qui supporte le moins la thèse. Ce qui lui permet par la mise en scène, de nuancer des caractères, souvent frustes sur le script. Il nous vaut de retrouver un sens tragique dont nous avions perdu la notion. Furtwangler disait que Beethoven a mené la musique du stade épique à celui de la tragédie. Après les grandes épopées du muet a commencé une nouvelle période dont il conviendrait mieux de reconnaître les caractères que la passer au crible d'une philosophie preconçue. Et quelle philosophie ! Jugez-en par cette déclaration, on ne peut plus prudhommesque : « *A l'écran, comme dans la réalité pour les individus comme pour les groupes, la valeur de l'agressivité est affaire de proportion, de lucidité, de contexte.* » Si l'anarchisme de la série noire n'est qu'un « anarchisme de droite », quel nom décerner à celui de MM. Borde et Chaumeton ?

Mieux inspiré nous semble Marcel Duhamel lorsqu'il nous cite dans sa préface ce proverbe chinois : « *Il vaut mieux rêver de poissons que mettre sa femme à tremper dans l'huile bouillante...* » Et il ajoute : « *Tant que vous ne tuciderez qu'en imagination, vous pourrez dormir tranquille.* »

mal intentionnné paru entre le tournage et la sortie (numéro 8, page 58). Après la sortie, le néant. Messieurs des *Cahiers* voilez-vous la face.

13 juillet : *Ornifle*. Il ne faut pas négliger le théâtre. Ainsi Anouilh et *Ornifle* m'ont permis de constater, huit jours après, l'oubli total dans lequel j'ai laissé choir cette pièce, l'une des meilleures de la saison. Alors que cinq mois après *Rebel without a cause* est encore tout chaud en moi. Alors que quatre ans après *Le Fleuve* rassemble en moi de vieilles mélancolies. Alors que dix ans après *Monsieur Verdoux* ne m'a pas quitté.

15 juillet : *La Tour de Nesle*. On voit cela sans déplaisir et l'on cherche à quel signe reconnnaître un film d'auteur. Que diable allait faire Gance dans cette... ? Puis on réfléchit et l'on finit par reconnaître qu'entre *Les Orgueilleux* et *La Tour de Nesle* il y a tout l'écart qui existe entre un film intellectuel et un film sympathique, et, entre un film de Delannoy et un film de Gance, tout l'écart qui existe entre un film ennuyeux et un film passionnant.

19 juillet : *The Strange door*.

21 juillet : *Sourires d'une Nuit d'été*.

22 juillet : *La Règle du Jeu*. Le rapprochement entre ces deux films m'a permis de constater que la prétendue inspiration commune de Bergman et de Renoir se réduit à bien peu de choses.

27 juillet : *Rebecca*, qui dans sa première partie est un exemple remarquable des obsessions de Hitchcock, deviendra un thème classique pour les élèves de l'an 1000 du cinéma.

29 juillet : *La Peur*, le film le plus passionnant de cet été, le plus rossellinien, le plus chrétien. La critique d'André Bazin dans *France-Observateur* soulève la question du milieu social et malgré ses précautions me paraît omettre justement que le choix de ce milieu n'est pas involontaire. A quoi bon regretter le choix du roman de Stephan Zweig, si, justement, ce thème a permis à Rossellini de réveiller ses mythes familiers ?

2 août : *Rebel without a cause*, deuxième vision.

4 août : *While the City sleeps*. A la sortie, une dame du meilleur monde émet avec d'ineffables accents à la Marie Chantal, ce jugement définitif : « *Un film d'été.* »

8 août : *A l'Ombre des potences*. Abandonnant tout espoir de voir la V. O. je me résigne à aller voir un doublé. James Gagney y est affligé d'une voix aiguë qui nous fait craindre pour la virilité de son double. Et dire que de tels sacrilèges restent impunis !

10 août : *Les Amoureux*, film agréable. Citez-moi donc trois films où les cheveux de l'héroïne jouent à certains moments un rôle important. Vous donnez votre langue au chat ? Il s'agit tout simplement d'*Okasan*, du *Rouge et le Noir*, et de *Roman Holidays*...

11 août : *The Searchers* dont Truffaut, dans *Arts*, démonte avec une inquiétante clairvoyance de chirurgien les tics et qui, néanmoins, et par son rabâchage des ponctis fordiens, me plaît.

16 août : *A l'Est d'Eden*. Mis à part les grandiloquents rappels bibliques de Steinbeck, un très beau film. Rentré chez moi, je fouille dans ma collection des *Cahiers*. Voilà ce que je lis : « *Kazan a du talent mais des tas de défauts ; ceux de tous ses films sont réunis ici ; James Dean copie Marlon Brando à un point qui est difficilement supportable.* » Que Dean ait eu beaucoup de progrès à faire pour jouer son rôle de *Rebel without a cause* ou que Ray l'ait mieux utilisé, c'est bien certain. Mais tout de même dans *East of Eden* sa création n'en demeure pas moins bouleversante et méritait autre chose que cet écho signé conjointement par... A. Bazin, J. Doniol-Valcroze, C. Chabrol, et J.-J. Richer. Cherchez le coupable. Heureusement qu'après la sortie du film à Paris, Truffaut rétablit l'échelle des valeurs dans un bon article et rend à Kazan et à Dean ce qui n'est dû qu'à Elia et à James.

23 août : *Les Cahiers* n'ont pas encore paru... les paresseux !

Aujourd'hui 25 août, il me reste à voir d'ici huit jours : *Les Dernières Vacances*, de Leenhardt et *Les Assassins du Dimanche*, de Joffé. Et après vivement quelques vacances et un peu d'air pur.

Merci de votre patience et comme disait Pline (Le Jeune) :

Vale.

Roger MALMAZET à Paris.

Eric ROHMER.

FLASH SUR LE CINÉMA INDIEN

par T. M. Ramachandran

L'industrie cinématographique indienne a quarante-trois ans aujourd'hui. Le premier film muet indien, *Raja Harishchrandra*, fut réalisé par Dadasaheb Phalke. Avec le temps, l'industrie du film en Inde progressa et le premier film parlant fut tourné en 1931. C'était *Alam Ara*, produit par Ardeshir Irani. Le film sortit à Bombay le 14 mars 1931. Le public l'acclama comme une merveille de l'écran et l'enthousiasme sincère des spectateurs et des producteurs ouvrit la voie à la croissance ininterrompue de l'industrie cinématographique en Inde.

Durant les quatre dernières décades, l'Inde a produit 8.000 films. Très peu d'entre eux ont été déficitaires. Pour l'instant l'Inde produit en moyenne 250 films par an ; la moitié en est tournée à Bombay, le Hollywood de l'Inde. Deux autres centres de production importants sont ceux de Calcutta et de Madras. Les films faits à Calcutta sont d'ordinaire en dialecte bengali, tandis que les films faits à Madras sont en dialectes tamil et telugu. Quelques films réalisés à Poona, un autre petit centre de production, sont en dialecte marathi. Il y a en tout 65 studios en Inde.

★

Les films indiens ont du succès non seulement en Inde, mais aussi en Moyen et Extrême-Orient. Ils n'ont jusqu'à présent fait que de très fugitives incursions sur les marchés européen et américain, mais les producteurs indiens espèrent, dans un proche avenir, développer leurs exportations grâce à l'appui des magnats de ces marchés.

Comme tout autre pays, l'Inde fait plusieurs types de films : peintures sociales, drames noirs et psychologiques, comédies, films musicaux et de pure évasion. Les metteurs en scène ont débattu de nombreux problèmes : l'enfance délinquante, le problème de la dot, l'inégalité sociale, la pauvreté, le chômage, le remariage des veuves, etc... et leurs films ont été particulièrement appréciés par le public. La musique joue un grand rôle dans les films indiens. En moyenne, au moins 8 ou 10 chansons sont incluses dans chaque film, et en fait il n'existe que très peu de films sans chansons.

Il y a environ 3.500 salles de cinéma, y compris les cinémas ambulants, dans toute l'Inde. Il faut reconnaître que, pour un pays aussi vaste avec quatre cents millions d'habitants, le nombre des salles est bien trop faible, si l'on compare aux autres pays. Très prochainement, l'Inde espère construire plus de cinémas afin de répondre aux besoins de la population.

★

L'industrie cinématographique en Inde est une entreprise privée. Le Gouvernement de l'Inde fait des actualités et des documentaires ; il produit une bande d'actualité chaque semaine et annuellement, une quarantaine de documentaires sur les différents aspects de la vie en Inde. Les producteurs indiens se consacrent principalement aux films de long métrage. Les actualités et documentaires faits par le Gouvernement sont obligatoirement programmés avec les films produits par les producteurs indépendants. Chaque année, il y a plus de six cents millions de spectateurs en Inde.

Le prix de revient moyen d'un bon film est de 600.000 roupies (environ 65 millions), dont 25 % destinés aux salaires des artistes. Les artistes sont professionnellement libres. Ils travaillent parfois dans dix productions simultanément ! L'industrie cinématographique occupe environ 20.000 personnes.

Les films sont censurés et passent devant l'Office Central des Censeurs du Film (désignés par le Gouvernement de l'Inde), constitué d'officiels et de non-officiels, avant d'être projetés dans les salles. L'Office des Censeurs est généralement prudent. Les scènes violentes, sexuelles ou criminelles outrées sont coupées. Les films susceptibles de blesser des pays étrangers sont très souvent interdits.

Le plus haut prix d'un ticket de cinéma est de 2 roupies, 10 annas (environ 265 francs), tandis que le plus bas est de 10 annas (soit 45 francs). La taxe sur les spectacles, perçues sur les recettes des cinémas, est de 35 %.

Le capital investi annuellement dans l'industrie cinématographique indienne est de 25 millions de roupies (2.750 millions) et les rentrées sont légèrement supérieures aux dépenses. Les producteurs indiens espèrent développer et moderniser encore considérablement leur industrie : ils en ont déjà donné les preuves.

L'occasion offerte à l'Inde de participer aux différents festivals internationaux lui permettra peut-être de développer son marché à l'étranger, ce qui contribuerait à accélérer le développement de l'industrie cinématographique indienne.

T.-M. RAMACHANDRAN.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

Jacques Audiberti	**Pour saluer Huston.**
Jacques Becker	**Vacances en Novembre** (scénario inédit).
Jean Cocteau	**Les Dames du Bois de Boulogne** (dialogues).
J. Doniol-Valcroze et J. Rivette ..	**Entretien avec Jean Cocteau.**
Carl Th. Dreyer	**Réflexions sur mon métier.**
Lotte H. Eisner	**Notes sur Stroheim.**
Lotte H. Eisner	**Rétrospective Dreyer.**
Federico Fellini	**Moraldo in Città** (scénario inédit).
Pierre Kast	**Le Chant du Hitchcock.**
Fereydoun Hoveyda	**Génie de Fredric Ermler.**
Jean-Jacques Kim	**Orphée et le Livre des Morts Thibétains.**
Gavin Lambert	**Lettre d'Hollywood.**
Fritz Lang	**Mon expérience américaine.**
Edouard L. de Laurot	**Rencontre avec John Huston.**
Roland Monod	**En travaillant avec Robert Bresson.**
Nicholas Ray	**En tournant** Rebel without a Cause.
J. Rivette et F. Truffaut	**Entretiens avec Max Ophuls, Nicholas Ray.**
Roberto Rosellini	**Dix ans de Cinéma** (suite).
François Truffaut	**Rencontre avec Robert Aldrich.**
F. Truffaut et L. Marcorelles	**Rencontre avec Zoltan Fabri.**

et des textes de : **Robert Aldrich, Richard Brooks, Robert Florey, Abel Gance, Alfred Hitchcock, Alex Joffé, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Marx Brothers, Max Ophuls, Georges Sadoul, Anne Vernon et King Vidor.**

FILMS SORTIS A PARIS
DU 8 AOUT AU 11 SEPTEMBRE

9 FILMS FRANÇAIS

Les Pépées au service secret, film de Raoul André, avec Claudine Dupuis, Michèle Philippe, Louise Carletti, Tilda Thamar, Raymond Souplex. — Suite d'une série que l'on ne sait plus trop comment qualifier. Vivement *Les Pépées Invisibles*.

Le Sang à la tête, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Paul Frankœur, Renée Faure, Monique Mélinand, José Quaglio. — Moins scandaleux de la part de Grangier qu'on aurait pu le craindre. Par contre, l'humour de Michel Audiart est, quoiqu'on en dise, très inférieur à celui du Sapeur Camenbert.

C'est arrivé à Aden. — Voir critique dans ce numéro, p. 49.

Je plaide non coupable, film d'Edmond T. Gréville, avec Frank Villard, Andrée Debar, Barbara Laage, John Justin, Betty Stockfeld. — En plaidant l'irresponsabilité, Gréville aurait eu plus de chances d'être acquitté ; on l'aurait simplement enfermé à Pont-aux-Dames.

Bob le Flaneur. — Voir critique dans ce numéro, p. 51.

Goubbiah, mon amour..., film en CinemaScope et en Eastmancolor de Robert Darène, avec Jean Marais, Delia Scala, Charles Moulin, Gil Delamare, Helena Manson. — Inutile de faire le voyage yougoslave pour si peu. Darène d'un jour...

Les Insoumises, film de René Gaveau, avec Jany Holt, Odile Versois, Jacques Berthier, Maurice Teynac. — Ce sale Gaveau n'a qu'un clavier bien réduit. Pauvre Odile Versois, condamnée aux inepties françaises comme anglaises.

Gervaise. — Voir critique dans ce numéro, p. 42.

Fernand Cow-Boy, film de Guy Lefranc, avec Fernand Raynaud, Dora Doll, Pierre Dudan, Noël Roquevert. — Dommage que Lefranc n'ait pas su tirer meilleur parti d'un scénario si bien truffé de gags.

1 FILM RUSSE

Trois Hommes sur un Radeau, film en Sovcolor de Michel Kalatozov, avec B. Merkouriev, B. Tchirkov, A. Borissov, A. Gribov. — Ne brillent ni par leur humour ni par leurs couleurs, continûment jaunâtres.

20 FILMS AMERICAINS

The Searchers (*La Prisonnière du Désert*), film en VistaVision et en Technicolor de John Ford, avec John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood. — Nostalgie de Ford pour ses anciens westerns : nostalgie des fordiens pour ses anciennes prouesses. Regrets de voir un bon scénario gâché : agacement devant le jeu sempiternellement « à l'irlandaise » des interprètes surtout féminins.

Martin Luther (*La Vie de Martin Luther*), film de Irving Pichel, avec Niall McGinnis, John Ruddock, Pierre Lefèvre, Guy Verney, Alastair Hunter. — L'honnêteté du producteur Louis de Rochemont est légendaire. Malheureusement Pichel n'est pas Dreyer.

Ambassador's Daughter (*La Fille de l'Ambassadeur*), film en CinemaScope et en Technicolor de Norman Krasna, avec Olivia de Havilland, John Forsythe, Myrna Loy, Adolphe Menjou, Edward Arnold. — Krasna est un obsédé de la symétrie : personnage toujours au milieu de l'écran cinémascopique, avec autant de figurants ou de candélabres à droite qu'à gauche. Or, quoi de plus démoralisant que la symétrie ?

The Magnificent Matador (*Le Brave et la Belle*), film en CinemaScope et en Technicolor de Budd Boetticher, avec Maureen O'Hara, Anthony Quinn, Richard Denning, Thomas Gomez. — Boetticher continue à œuvrer dans la sympathie. Toutefois, ancien toréador lui-même, il renouvelle presque ici l'exploit de sa *Dame et le Toréador*.

Earth versus the flying saucers (*Les Soucoupes volantes attaquent*), film de Fred F. Sears, avec Hugh Marlowe, Joan Taylor, Donald Curtis, Charles Evans. — Ayant écumé toutes les villes, Sears s'en prend désormais au ciel. S'il n'est pas fort de café, n'empêche qu'il se sucre en attendant. Il y a martien sous coupe...

Brigadoon. — Voir critique dans ce numéro, p. 44.

Rains of Ranchipur (*La Mousson*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Jean Negulesco, avec Lana Turner, Richard Burton, Fred McMurray, Joan Caulfied, Michael Rennie. — C'est ennuyeux comme la pluie : pas un éclair de génie. *La Mousson* au Rex avec *La Féerie des Eaux* à l'entracte, quel gag : histoire d'eau.

Jubal (*L'Homme de nulle part*), film en Cinemascope et en Technicolor de Delmer Daves, avec Glenn Ford, Ernest Borgnine, Rod Steiger, Valerie French, Felicia Farr. — Spectacle d'été idéal. La beauté des paysages et de la photo fait excuser les raccords, tous faux. Glenn Ford est toujours aussi parfait, Borgnine arrive à tenir le coup, quant à Rod Steiger, il confirme sa candidature au titre de plus mauvais acteur de l'année.

The Naked Street (*Le Roi du Racket*), film de Maxwell Shane, avec Farley Granger, Anthony Quinn, Anne Brancroft, Peter Graves, Else Neft. — Incontestablement le champion du tennis-barbe. Shane, l'homme des navets éperdus, perd la partie.

The Revolt of Mamie Stover (*Bungalow pour Femmes*), film en CinemaScope et en DeLuxe, de Raoul Walsh, avec Jane Russel, Richard Egan, Joan Leslie, Agnes Moorehead. — « *Il suffit de croire assez aux choses pour qu'elles existent* », disait l'Ancêtre des *Bas-Fonds*. Walsh croit à Mamie, qui se mordit les doigts d'avoir voulu goûter aux îles Sandwich; il y croit et nous y faire croire. La justesse et l'élégance du ton se résument en un mot : classicisme. Jane Russell ne joue pas; elle *est* Mamie Stover.

My Sister Eileen. — Voir critique dans ce numéro, p. 47.

Alexander The Great (*Alexandre le Grand*), film en CinemaScope et en Technicolor de Robert Rossen, avec Richard Burton, Frederic March, Claire Bloom, Danielle Darrieux. — Cet Alexandre est moins bon stratège que Newsky. Rossen le Minus écrit le grec comme il danse le mambo.

Comanche, film en CinemaScope et en Technicolor de George Sherman, avec Dana Andrews, Linda Cristal, Kent Smith, Henry Brandon. — Les Indiens sont dans la plaine : air connu.

Slightly Scarlet (*Deux Rouquines dans la Bagarre*), film en SuperScope et en Technicolor d'Allan Dwan, avec Arlene Dahl, Rhonda Fleming, John Payne, Ted de Corsia. — Très rousses et très putains. Rhonda Fleming a de l'architrave et Arlene Dahl du socle; Dwan, néanmoins, n'aura pas l'honneur de nos colonnes.

African Lions (*Lions d'Afrique*), film en Technicolor de Walt Disney, commentaire français dit par Robert Dalban. — Les grandes chasses à la portée de tous. Depuis *Désert Vivant*, la série malheureusement prospère : c'est la vie !

Revenge of the creature (*La Revanche de la Créature*), film de Jack Arnold, avec John Agar, Lori Nelson, John Bromfield, Nestor Paiva. — La réussite n'est pas égale à celle de *L'Etrange Creature du Lac Noir*, et l'absence de Julia Adams se fait cruellement ressentir. Mais il n'en demeure pas moins que Jack Arnold est doué pour ce genre d'ouvrages.

That certain Feeling (*Si j'épousais ma Femme*), film en VistaVision et en Technicolor de Norman Panama et Melvin Frank avec Bob Hope, Eva-Marie Saint, George Sanders, Pearl Bailey. — Cette morne comédie confirmerait, s'il en était besoin, qu'il ne nous arrivera rien de bien frank par le canal de Panama.

The Tall Texan (*Les Démons du Texas*), film de Elmo Williams, avec Lloyd Bridges, Marie Windsor, Lee J. Cobb. — Elmo Williams ? Un nouveau venu dont on se serait bien passé. Elmo de la fin.

The Indian Fighter (*La Rivière de nos Amours*), film en CinemaScope et en Technicolor d'André de Toth, avec Kirk Douglas, Elsa Martinelli, Walter Abel. — Toth le borgne arriverait à nous faire croire qu'il est aveugle et les yeux d'Elsa ne valent pas un triolet.

The Harder they fall (*Plus dure sera la Chute*), film de Mark Robson, avec Humphrey Bogart, Jan Sterling, Rod Steiger. — La sincérité et la conviction du ton forcent l'adhésion ; Robson a raison de choisir la liberté : il a tout à y gagner.

5 FILMS ITALIENS

La Ladra (*Les Anges aux Mains noires*), film de Mario Bonnard, avec Lise Bourdin, Fausto Tozzi, Henri Vilbert, Piero Ciagnoni, Lyla Rocco. — Ils méritent qu'on leur passe un savon. D'autres eurent la figure sale : aucun rapport.

Il Bigamo (*Le Bigame*), film de Luciano Emmer, avec Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Giovanna Ralli, Franca Valeri, Marisa Merlini. — Assez réussi dans le genre léger, froufroutant, mais honnête; l'illégimité est une source inépuisable de quiproquos. Mais il est légitime de se montrer plus exigeant envers Emmer.

Un Giorno in Pretura (*Les Gaietés de la Correctionnelle*), film de Steno, avec Sophia Loren, Silvana Pampanini, Pepino de Filippo, Alberto Sordi, Walter Chiari. — En passant par la Loren, Steno a perdu sa dactylo Monicelli et n'en a pas trouvé le talent pour autant.

Il Falco d'Oro (*La Vengeance du Faucon d'Or*), film en Ferraniacolor de C.-L. Bragaglia, avec Nadia Grey, Massimo Serato, Anna-Maria Ferrero, Frank Latimore. — Méfiez-vous du faucon dit d'or. Tout ce qui brille...

Il Tresoro del Bengala (*Le Trésor du Bengale*), film en Ferraniacolor de Gianni Vernuccio, avec Sabu, Georges Poujouly, Luisa Boni, Luigi Tosi, Manuel Serrano. — L'âge venant, Sabu s'habille et nous entraîne au Bengale, qui n'est pas le Pérou.

2 FILMS ANGLAIS

O Rosalinda! (*Oh! Rosalinda*), film en CinemaScope et en Technicolor de Michael Powell et Emric Pressburger, avec Ludmilla Tcherina, Mel Ferrer, Michael Redgrave, Anton Walbrook. — Depuis quelques lustres, Powell et Pressburger comptent l'un sur l'autre pour assurer la mise en scène des films dont chacun croit que l'autre a écrit le scénario. S'ils s'obstinent à faire du cinéma, c'est qu'il faut bien manger : question de vie ou de mort.

The Loser takes all (*Qui perd gagne*), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Ken Annakin, avec Rossano Brazzi, Glynis Johns, Robert Morley. — Il serait temps pour les réalisateurs anglais de changer de devise : qui gagne ne perd pas, par exemple.

1 FILM MEXICAIN

Palma de tu mano (*Mains Criminelles*), film de Roberto Gavaldon, avec Arturo de Cordoba, Carmen Montejo, Leticia Palma. — Gavaldon et Cordoba, la main dans la main, nous offrent une mexicanade d'une assez bonne cuvée. Le film est aussi moite que le climat.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 4e trim. 1956.

JEFF CHANDLER est le héros du film UNIVERSAL en CinemaScope et Technicolor LES PILIERS DU CIEL (*Pillars of the Sky*). Mise en scène de George Marshall.